
3 1761 06840818 6





BIBLIOTHÈQUE CONTEMPORAINE

HENRY HOUSSAYE

LES HOMMES ET LES IDÉES

DEUXIÈME ÉDITION



PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
RUE AUBER, 3, ET BOULEVARD DES ITALIENS, 15
A LA LIBRAIRIE NOUVELLE

1886

LES HOMMES ET LES IDÉES

DU MÊME AUTEUR

Histoire d'Alcibiade et de la République athénienne depuis la mort de Périclès jusqu'à l'avènement des trente tyrans *(ouvrage couronné par l'Académie française en 1874 : Prix Thiers)*, 3e édition. *Librairie Didier*, 1882, 2 vol. in-12 . . . . . . 7 fr. »

Athènes, Rome, Paris. L'histoire et les mœurs. 3e édition, *Librairie Calmann Lévy*, 1879, un vol. in-18. . . . . . . 3 fr. 50

Le premier siège de Paris, an 52 avant l'ère chrétienne. *Vaton*, 1876, un vol. in-12 avec carte gravée. . . . . . . épuisé.

Apelles et la peinture grecque. 3e édition, *Librairie académique Didier*, 1868, un vol. in-12. . . . . 3 fr. 50

L'Art français depuis dix ans. 2e édition. *Librairie académique Didier*, 1882, un vol. in-12 . . . . 3 fr. 50

Mémoire sur un vase antique du musée du Barbakion, à Athènes. Paris, 1868 in-8° . . . .

Mémoire sur le nombre des citoyens d'Athènes au Ve siècle avant l'ère chrétienne. (Tirage à part de l'*Annuaire des études grecques* pour 1882.) *Librairie Didier*, in-8° . . . . 2 fr. »

La loi agraire à Sparte. *Librairie Didier*, 1884, in-8° . 2 fr. »

EN PRÉPARATION :

Histoire de la conquête de la Grèce par les Romains, 4 vol. in-8° . . . .

La Sculpture française au XIXe siècle. *(Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.)* Un vol. in-8°. . . . .

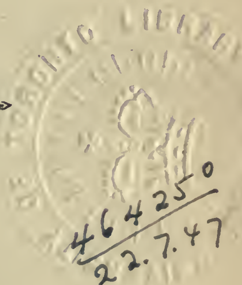
IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE, 20, PARIS. — 15398-5.

HENRY HOUSSAYE

LES HOMMES
ET
LES IDÉES

DEUXIÈME ÉDITION





PARIS
CALMANN LÉVY, ÉDITEUR
ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES
3, RUE AUBER, 3

1886



LES HOMMES ET LES IDÉES

L'HELLÉNISME[1]

On raconte qu'un membre de la Constituante demanda les Lois de Minos à la Bibliothèque nationale. C'était faire preuve de connaissances fort élémentaires en bibliographie, mais c'était affirmer l'hellénisme.

Le Dictionnaire de l'Académie ne donne le mot hellénisme que dans son acception grammaticale, comme *gallicisme* ou *latinisme*. Pour l'histoire, ce terme prend un sens plus large : l'hellénisme

1. C. Paparrigopoulos, *Histoire de la Civilisation hellénique ;* J.-G. Droysen, *Geschichte des Hellenismus,* 2e édition ; D. Bikelas. *Les Grecs au Moyen âge ;* George Cox, *A general history of Greece from the earliest period to the present time.*

Les diverses études réunies sous le titre : *Les Hommes et les Idées* ont paru dans le *Journal des Débats.*

est synonyme de génie grec, et il représente l'action de la langue, de la civilisation et de l'esprit des Hellènes sur les peuples étrangers. Thucydide dit que les Amphilochiens « ont été *hellénisés* en apprenant la langue grecque ». Les Septante, parlant de l'introduction de l'esprit grec en Palestine, concluent en ces termes : « Les Grecs ont *hellénisé* le pays. » Libanius mentionne des « *Barbares hellénisés* ». De nos jours, M. Egger a consacré la véritable acception du mot en donnant pour titre : *l'Hellénisme en France*, à la réunion de ses solides et éloquentes leçons sur l'influence des études grecques dans le développement de la littérature française.

Après avoir eu son suprême éclat aux temps qui virent Périclès, Sophocle, Phidias, Platon et Aristote, l'hellénisme entra dans une période de tranformations, de décadences et de renaissances successives. Aux derniers siècles de l'ère antique, le génie grec semble épuisé ; mais l'esprit grec a partout pénétré. Le foyer de lumière qui s'est allumé à Athènes se consume peu à peu, mais ses rayons vont éclairer le monde. Ainsi les soleils éteints laissent longtemps leur clarté dans le ciel.

I

On a appelé la Germanie : *Officina gentium*, fabrique de nations. La Grèce peut prétendre au titre d'école des nations. Comme la race germanique, d'ailleurs, la race grecque est essentiellement émigrante. Avant l'époque historique, un grand nombre d'Hellènes, chassés par l'invasion dorienne, fondèrent des colonies dans les îles et sur le littoral de l'Asie Mineure. Du huitième au septième siècle, on constate de nouvelles émigrations sur les côtes de la Méditerranée, de l'Adriatique et du Pont-Euxin, en Sicile, dans l'Italie méridionale, en Gaule, en Ibérie, en Cyrénaïque, en Libye, en Illyrie, chez les Thraces, chez les Scythes. Avec Alexandre, l'émigration se fait invasion et se jette sur l'Orient. L'armée macédonienne était d'abord peu nombreuse; mais, durant la longue expédition d'Asie, elle s'augmenta sans cesse par des renforts venus de Grèce. Au partage de l'empire d'Alexandre, les mercenaires grecs allèrent en Égypte avec Ptolémée, en Syrie avec Laomédon, en Phrygie avec Antigone ; et, à la suite des soldats, d'autres Hellènes, marchands, industriels, artistes, venaient chercher fortune. La plupart des villes s'administraient selon le régime hellénique. En Égypte, au temps des Ptolémées,

l'armée et le gouvernement appartenaient aux Grecs. Tous les actes publics étaient rédigés en grec; les contrats, même écrits en égyptien, devaient être ratifiés en grec. La religion hellénique avait son culte en Egypte, où l'on cherchait à assimiler les dieux grecs aux divinités égyptiennes. Dans le Sérapeïon, on adorait Sérapis et Zeus Hadès.

Au IIIe siècle avant Jésus-Christ, Alexandrie devient une nouvelle Athènes, avec ses grammairiens et ses savants, comme Zénodote, Eratosthène, Aratus, ses poètes comme Théocrite, Callimaque. Apollonius de Rhodes. Plus tard, les Alexandrins, Ammonius, Plotin, Porphyre, continuent et renouvellent la philosophie grecque. Au déclin de l'école d'Alexandrie, elle renaît avec Proclus dans l'école d'Athènes. Ces deux écoles abolies par Justinien, leur doctrine ne périt point. On la retrouve en Orient dans les écoles d'Athènes rétablies par les empereurs de la dynastie macédonienne, et en Occident, en plein moyen âge, luttant sous le nom de néoplatonisme contre une autre forme de l'esprit grec, le péripatétisme, qui, après avoir fécondé la civilisation arabe, avait créé la scolastique de l'Université de Paris.

En Syrie, les Séleucides introduisent la religion des Grecs. On érige à Antioche la statue d'Athènè. Dans les arts, dans la langue, dans les institu-

tions, on suit la trace de l'hellénisme jusqu'en Bithynie, en Cappadoce et en Arménie, jusque dans l'empire des Parthes, jusqu'au delà de l'Hydaspe. A Marseille (Massilia), colonie fondée par des Ioniens de Phocée au VIe siècle, on retrouve l'hellénisme faisant de cette cité une des plus importantes villes du littoral méditerranéen et rayonnant sur toute la Provence.

La Judée elle-même, si rebelle aux idées étrangères, subit l'influence hellénique. Sous les premiers Ptolémées, toute une colonie juive s'établit à Alexandrie. Pour faire le commerce, il fallut que ces Juifs apprissent le grec, universellement parlé. Ils en arrivèrent à oublier l'hébreu, et ce fut pour eux que l'on fit cette première traduction de la Bible qui porte le nom de Bible des Septante.

Lorsque le roi de Syrie, Antiochus Épiphane, voulut convertir les Juifs au polythéisme grec, un grand nombre d'entre eux, dit le premier Livre des Macchabées, acceptèrent le culte nouveau sans opposition. « Ils sacrifièrent aux idoles et violèrent le sabbat. » Les Asmonéens prirent les armes. Néanmoins, pendant toutes ces guerres, il y eut un parti grec parmi les Juifs de Jérusalem. Les Israélites finirent par recouvrer leur indépendance, mais, sauf sur la question religieuse, ils demeurèrent hellénisés. Plus tard, le roi Hérode fondait à Jérusalem

des gymnases et un amphithéâtre, et il célébrait tous les quatre ans de grands jeux à la mode grecque. Malgré la conquête romaine, on parlait le grec préférablement au latin. C'est en grec qu'écrivirent Philon et Flavius Josèphe ; c'est en grec que furent écrits les Évangiles (sauf l'évangile de Matthieu qui fut écrit en hébreu ou en syro-chaldaïque, mais qui fut bientôt traduit en grec). C'est en grec qu'écrivirent les Pères de l'Église.

Après la mort de Jésus, ce furent surtout les Juifs les plus instruits, les hellénisants, qui propagèrent sa doctrine par l'écrit et par la parole. Ils furent d'abord écoutés en Grèce et dans les provinces grecques de l'Asie Mineure. Le génie grec prêtait son éloquence aux Pères de l'Église pour faire triompher la foi nouvelle. Ceux-ci, qui étaient presque tous Grecs, ne reniaient pas le passé glorieux de leur race au nom de l'Évangile, comme ces moines de la Thébaïde qui saccageaient Alexandrie. Ils cherchaient, au contraire, à unir l'hellénisme chrétien à l'hellénisme païen. C'est ainsi qu'ils trouvaient des analogies entre la doctrine de Platon et celle de Jésus, et que saint Clément d'Alexandrie et saint Basile recommandaient l'étude des auteurs profanes « comme une préparation nécessaire à la compré- » hension de la doctrine chrétienne ».

Le vers tant de fois cité :

Græcia capta ferum victorem cepit...

n'est vrai que dans une certaine limite. Le génie romain ne prit rien, ou à peu près rien au génie grec en politique, en art militaire, ni en administration. Les mœurs mêmes ne s'adoucirent guère au contact des Grecs. La masse du peuple était hostile à l'hellénisme, qui ne pénétra que dans le monde des lettrés. Là, il règna souverainement. Cicéron, César, Atticus parlaient le grec comme leur langue même, et Suétone raconte que Néron plaida en grec sa première cause. L'art romain fut fécondé et renouvelé par les Hellènes ; la poésie latine n'est qu'un brillant reflet de la poésie grecque.

Au commencement du troisième siècle, la Grèce, par la diffusion de l'esprit hellénique, était partout, excepté en Grèce. Quand Constantin fit de Byzance la seconde capitale de l'empire, les Grecs retrouvèrent un centre d'action et une nationalité. Constantinople s'hellénisa rapidement. Encore que l'empereur portât le titre d'empereur des Romains, les deux langues étaient officiellement reconnues dans l'Empire, les fonctions publiques conférées aux Grecs comme aux Latins. Bientôt Arcadius autorisa les juges à rendre leurs arrêts en grec. La chute de l'empire d'Occident acheva la révolution hellénique qui avait commencé de se faire à Constantinople.

Les tentatives des empereurs du VIe siècle pour restaurer l'ancien empire d'Auguste ne réussirent pas, et, bien que les Césars de Byzance gardassent l'aigle romaine comme emblème de leur souveraineté, l'empire resta l'empire grec.

II

De par l'autorité des historiens occidentaux, à peu près seuls consultés encore aujourd'hui, l'empire grec, qui fut au moyen âge en antagonisme avec le monde latin, est jugé sans équité. Flétri sous les noms de Bas-Empire et d'empire de la décadence, on se représente l'empire grec comme en état de dissolution dès son origine. Il n'a été gouverné que par des princes incapables, des moines fanatiques, des femmes débauchées et des eunuques. Son histoire n'est qu'une révolution de onze siècles durant laquelle succèdent tragiquement, à des empereurs mutilés et déposés, des empereurs qui mourront assassinés. Le peuple, sans liberté et sans patriotisme, ne s'émeut qu'aux jeux de l'Hippodrome et ne s'intéresse qu'aux plus puériles discussions théologiques. L'armée, qui n'a ni courage ni discipline, est aux mains d'aventuriers étrangers ou d'ignorants et présomptueux capitaines nationaux. La fortune publique s'engouffre dans les coffres du palais impérial. L'in-

dustrie et le commerce vont chaque jour déclinant. L'art se traîne dans les poncifs. Nulle est la littérature qui s'amuse à de ridicules exercices de rhéteurs, produisant des poèmes en forme d'œuf, de croix et d'hirondelle. Vaine est la science qui se consume en de stériles études. Écoutez Montesquieu, Le Beau, Gibbon, dénoncer « l'étonnante faiblesse de l'empire grec, le petit esprit qui parvint à faire le caractère de la nation, la bigoterie universelle qui engourdit tout l'Empire », et proclamer que « l'empire grec n'est qu'un tissu de révoltes, de séditions et de perfidie ».

Or, si l'empire de Constantinople a été aussi corrompu, aussi pauvre, aussi faible qu'on le prétend, comment ne s'est-il pas dissous de lui-même dans les convulsions intérieures? Comment n'est-il pas tombé à la première attaque des Slaves ou des Arabes? Par quelle suite de miracles cet immense empire s'est-il conservé dix siècles dans les plus terribles conditions d'existence où État se soit trouvé jamais? Placé aux confins de deux mondes, l'empire grec a eu à lutter pendant près de mille ans contre l'Occident, qui jalousait sa puissance, et contre l'Orient, qui enviait ses richesses. De son origine à sa destruction, l'Empire a subi les attaques des Huns et des Vandales, des Avars et des Goths, des Russes et des Bulgares, des Perses et des Arabes,

des Normands et des Vénitiens, des Francs et des Turcs. Les Byzantins, « ce peuple de grands discoureurs », selon le mot de Montesquieu, vécut comme un peuple de soldats, toujours les armes à la main. Les assauts que les murailles de Constantinople eurent à soutenir sont innombrables; les campagnes que menèrent les armées grecques sont infinies. Bélisaire porte son étendard victorieux en Asie et en Afrique, en Italie et en Bulgarie. Narsès soumet les rebelles et vainc les ennemis sur toutes les frontières de l'Empire. Maurice conquiert la Mésopotamie. Héraclius, dont les possessions se trouvent réduites à l'enceinte seule de Byzance, déclare la guerre sainte, fait lever le siège de la capitale et poursuit l'ennemi jusqu'en Cilicie. Quelques années plus tard, il reprend toutes les places de l'Arménie et de la Syrie, et gagne une suprême bataille sur les ruines de Ninive. Les armées de Pogonat, de Léon l'Isaurien, de Constantin VI livrent les plus rudes combats aux Musulmans, aux Italiens, aux Esclavons. Basile le Bulgaroctone extermine les Bulgares. Jean Zimiscès bat les Russes et va menacer jusqu'à Bagdad la puissance des khalifes. Romain Diogène, Manuel Comnène, Michel Paléologue conduisent vingt fois leurs soldats à l'ennemi.

L'histoire de Byzance, capitale de l'Empire, commence en 330 sous Constantin Ier et finit en 1453

sous Constantin XII. Le nom seul de Constantin le Grand dit sa gloire militaire, et Constantin Dracosès se fit tuer en héros dans les rues de Constantinople, emportée d'assaut par les Turcs. On répète volontiers que, pendant le dernier siège de Byzance, les Grecs étaient plus occupés du concile de Florence que de l'armée turque. Les Grecs n'en résistèrent pas moins cinquante jours durant aux furieux assauts des troupes de Mahomet II et au feu de la plus formidable artillerie qu'on eût vue jusqu'alors. Montesquieu a dit : « L'empire grec finit comme le Rhin, qui n'est plus qu'un ruisseau lorsqu'il se perd dans l'Océan. » L'image est belle, mais ce ruisseau fut un ruisseau de sang qui devait plus tard féconder la liberté grecque.

III

Par son système politique, par son organisation sociale, par la confusion des races qui le composaient et le caractère de ses sujets, l'empire grec, quelles que fussent son étendue et sa puissance, n'est comparable à aucune des grandes nations modernes, à aucun État de l'antiquité. Mais au moyen âge, où que l'historien jette les yeux, il ne trouve ni la nation ni l'État. La liberté, base de l'État antique, n'existait plus. La fusion des races, base de la nation

moderne ne s'était pas encore faite. Les empires s'écroulaient aussi vite qu'ils s'étaient formés. Les peuples, un moment réunis par la force, comme les bœufs sous le joug, s'entre-déchiraient et se séparaient. Au sommet d'un monstrueux édifice politique, un monarque à la fois protégé et menacé par ses chefs de guerre ; à la base, rien, c'est-à-dire le peuple, la vile multitude suant et geignant, imposée et pillée, sans un droit, sans une espérance.

Si, jusqu'au XIIe siècle, il subsiste quelque chose de la liberté antique, c'est à Byzance. Dans la fiction gouvernementale du césarisme, l'empereur est un souverain absolu comme les despotes orientaux. Dans la réalité, sa puissance est limitée par l'autorité religieuse, par le contrôle du Sénat, par les privilèges du peuple, auquel les empereurs avaient accoutumé de faire sanctionner leurs décrets ; enfin par le droit, le droit de Justinien et de Basile le Macédonien, qui régnait souverainement à Constantinople. La Curie de Byzance n'était pas le vil Sénat de Néron et de Caracalla. Traités de paix, déclarations de guerre, administration de la justice et des thèmes provinciaux, rédaction des lois, le Sénat avait part à tous ces actes. « Vous êtes, pères conscrits, » disaient les empereurs, les colonnes de l'État. » Nous sommes la tête, vous êtes le cœur et les » mains. La censure et la discipline du Sénat s'é-

» tendent sans limites dans l'Empire. » Si autocrate qu'il fût, il était sage à l'empereur de compter avec les murmures et les clameurs du peuple dans l'Hippodrome. C'était le prélude de ces terribles journées où le César perdait le trône et souvent la vie. Ces révolutions populaires dont on trouve les récits dans la Byzantine furent communes à Constantinople. Gibbon est bien forcé de constater que « ce fut par le libre suffrage du Sénat et du peuple que Justinien II fut déposé et Anastase II proclamé. » Ce fut aussi par le peuple que Nicéphore Botoniate, Isaac l'Ange et d'autres furent revêtus de la pourpre. C'est sous l'indignation populaire que tombèrent Maurice, Philippicus, Constantin IX, Michel V, Andronic Comnène.

Le grand rôle de l'élément religieux, les controverses et les querelles théologiques énervèrent et épuisèrent le peuple de Constantinople. Mais l'importance de la question religieuse s'explique à Byzance comme elle s'explique à Rome sous le gouvernement pontifical. Le christianisme était la raison même de l'existence de l'empire grec. Pour tous ces peuples divers qui formaient l'empire des Césars byzantins, les Grecs, les Serbes, les Bulgares, les Slaves, les Arméniens, les Syriens, les Criméens, il n'y avait pas de patrie commune : il y avait une croyance commune. « La patrie, dit éloquemment M. Bikélas, c'é-

tait la croix grecque [1]. » Le labarum était le lien qui unissait en un faisceau tous ces peuples étrangers les uns aux autres. L'empereur, il est vrai, n'était pas leur chef spirituel. Tout ce qui regardait la religion était du ressort du Patriarche de Constantinople. Mais l'Église et l'État étaient étroitement unis, puisque l'État n'existait que par l'Église et que l'Église avait intérêt à la puissance de l'État [2]. En les considérant sous ce point de vue, on comprend l'importance de ces querelles religieuses que les historiens d'Occident affectent de traiter de vaines et de puériles. A Byzance, les questions religieuses étaient de véritables questions politiques qui passionnaient et souvent égaraient les gouvernants et la multitude. D'ailleurs, par le côté religieux seul, la grande querelle des Images n'était ni vaine ni puérile. L'iconomachie, cet essai de réforme d'une religion qui retournait à l'idolâtrie, peut être regardée comme le point de départ de

1. M. Bikélas est Grec, mais le patriotisme rétrospectif ne l'aveugle point. Il reste toujours impartial en plaidant la cause de l'empire byzantin, injustement condamné. Au reste, des écrivains qui ne sont point Grecs, Brunet de Presles, plus récemment, MM. Alfred Rambaud *(l'Empire grec au* x^{e} *siècle, Constantin Porphyrogénète)* et Ludovic Drapeyron *(l'Empereur Héraclius)* ont déjà soutenu la même thèse avec autant de talent que de savoir. Le livre de M. Rambaud, particulièrement, marque au nombre des études historiques de ce temps-ci.

2. Cf. Mortreuil, *Histoire du droit byzantin*, t. III, p. 38; Finlay, *Byzantine Empire*, t. I, p. 289.

la Réformation. Les Hellènes avaient été des premiers à adopter le christianisme ; mais leur esprit de libre examen devait les pousser, les premiers, aux réformes religieuses. Si la plupart des Pères de l'Église sont Grecs, presque tous les hérésiarques furent aussi des Grecs. Les iconoclastes finirent par être vaincus; leur tentative laissa des traces, leur idée avait jeté des germes.

La réforme religieuse, d'ailleurs, amena avec elle d'importantes réformes politiques et sociales, entre autres la laïcité de l'enseignement, la limitation du nombre des couvents, l'adoption d'un maximum pour les biens conventuels, et peut-être l'abolition du servage.

Reconnaissons aussi que les historiens occidentaux, si sévères pour les vaines discussions et pour les luttes sanglantes suscitées dans l'Empire par les idées religieuses, trouveraient dans l'histoire de l'Europe — et sans chercher beaucoup — les mêmes exemples de folie et de cruauté. Les croisades contre les Albigeois, la guerre des Vaudois, celle des Hussites, les guerres de la Réforme, les persécutions en Espagne, en Angleterre et dans les Pays-Bas, la guerre des Camisards passent en durée et en victimes les massacres de Byzance au temps des iconomaques. Quand en plein XVIIe siècle un Louis XIV signe la révocation de l'Édit de Nantes, il n'y a point

trop à s'étonner qu'au VIIIe siècle, dans toute l'horreur du moyen âge, un Constantin Copronyme ait fait exécuter le décret synodal.

En cette sombre et terrible phase de l'humanité, en ces ténèbres du moyen âge, Byzance nous apparaît, malgré tout, comme un rayon de lumière. En Occident, jusqu'aux croisades et plus tard encore, c'est partout la misère, la servitude, l'ignorance, l'obscurantisme, la brutalité, le règne de la force, l'âge de fer sous son plus hideux aspect. A Byzance, il y a bien aussi des guerres et des séditions, il y a le pouvoir césarien et la puissance ecclésiastique; mais le peuple garde une apparence de liberté et conserve un semblant de droits. L'esprit de discussion règne encore sur les places de Constantinople, comme sur l'agora d'Athènes, comme sur le forum romain. La justice se rend d'après le Code de Justinien, et non d'après le droit coutumier ou le caprice des barons. L'industrie fait merveille, le commerce fait fortune, la richesse abonde, l'instruction est générale, les sciences, les lettres et les arts sont en honneur. A voir dans l'hippodrome le peuple abandonné à lui-même, criant, riant, acclamant, murmurant, sans s'inquiéter de la présence de l'empereur, on croirait un peuple heureux et libre.

Byzance fut jusqu'à la quatrième croisade la grande ville industrielle et commerciale, l'*emporium* de l'O-

rient et de l'Occident, le marché du monde. Dans les bassins du port de Constantinople venaient se ranger les navires marchands de tous les pays méditerranéens. Ils partaient avec des cargaisons de soieries, d'étoffes de pourpre, de bijoux, d'objets d'orfèvrerie, de riches tapis, de verreries émaillées, de fourrures rares, de broderies d'or, de vases de cristal et d'onyx enrichis de pierres précieuses. La magnificence de Constantinople avec son hippodrome peuplé des plus belles statues antiques, ses églises d'une architecture magnifique et charmante et d'une si luxueuse décoration, ses merveilleux palais et ses beaux édifices, frappait d'admiration tous les étrangers. Au XIIe siècle, le Juif Benjamin de Tudèle, qui arrivait à Constantinople après avoir parcouru l'Europe, écrivait : « Les trésors qui affluent à Byzance dépassent la puissance de l'imagination et l'emportent sur ceux du monde entier. Dans l'église Sainte-Sophie, il y a une quantité infinie de colonnes d'or et d'argent. On trouve dans le palais impérial des trésors et des pierres précieuses dont l'estimation est impossible. Les habitants du pays sont riches; ils portent des vêtemens de soie, et par-dessus des manteaux brodés d'or. Ainsi vêtus, on dirait des fils de rois. La contrée est fertile en grains, en viande, en vin et en fruits, et il n'est au monde d'hommes plus riches que ceux de ce pays-ci. » Le témoignage de Geoffroy

de Villehardouin n'est ni plus suspect ni moins décisif. « Du pont des vaisseaux, ceux qui n'avaient pas encore vu Constantinople se mirent à contempler cette magnifique cité, ne pouvant se persuader qu'en tout le monde il y en eût une si belle et si riche. » L'historien français décrit plus loin avec admiration « ces belles tours, ces riches et superbes palais, et ces magnifiques églises qui étaient en si grand nombre, qu'à peine on se le pouvait imaginer si on ne le voyait de ses yeux ». Après que les Francs eurent pris la ville, Villehardouin ajoute : « Le butin fut tel en or, argent et objets précieux qu'on peut dire que, depuis la création du monde, jamais ne fut fait si grand butin en ville conquise. » Ces paroles ne semblent point exagérées quand on songe que, dans les premières années du XIIIe siècle, au moment de la conquête de Constantinople par les Croisés, le revenu annuel de l'empire grec s'élevait à la somme de six cent cinquante millions de francs, soit plus de trois milliards en tenant compte de la différence de la valeur de l'argent[1]. On voit que, si à cette époque la décadence militaire et sociale était déjà venue pour Byzance, la prospérité matérielle n'avait pas décru.

La fortune publique profitait au développemen

1. Paparrigopoulos, p. 97-103.

intellectuel. Byzance et la plupart des grandes villes de l'Empire étaient remplies d'écoles de droit et de littérature, et d'autres écoles d'un enseignement moins spécial où se donnait gratuitement une instruction quasi encyclopédique. Les écrivains et les savants, poètes, chroniqueurs, jurisconsultes, théologiens, grammairiens, étaient honorés et protégés. Ils conservèrent le trésor des lettres grecques ; ils laissèrent à l'histoire les annales les plus complètes du moyen âge, et il n'y a pas longtemps encore qu'on attribuait à Anacréon des odes exquises, composées durant les premiers siècles de l'Empire par d'obscurs poètes byzantins. Les artistes, bien inférieurs assurément aux Grecs antiques, mais plus originaux et non moins habiles que les Romains, conservaient les traditions du style idéal et la pratique de l'art, taillant dans le marbre et dans la pierre des figures hiératiques d'un caractère solennel, sculptant dans l'ivoire et dans le bronze des merveilles de finesse, martelant et ciselant des orfèvreries qui restèrent longtemps sans rivales, renouvelant l'art de la mosaïque, ornant les psautiers de brillantes miniatures et peignant ces fresques austères dont allait s'inspirer Cimabué, créant enfin cette étrange, charmante et magnifique architecture byzantine qui a longtemps régné de Damas à Kiew et du littoral de l'Adriatique aux rives du golfe du Lion. —

Au milieu du xve siècle, Æneas-Sylvius, plus tard pape sous le nom de Pie II, rendait ce témoignage à l'hellénisme personnifié dans Byzance : « Constan-» tinople est restée jusqu'à notre temps le sanctuaire » de l'antique sagesse, l'asile des lettres, la citadelle » de la philosophie... La renommée dont la docte » Athènes a joui dans les temps anciens, Constan-» tinople la possède de nos jours. »

Condamner l'empire grec est une injustice et une ingratitude. Le monde byzantin arrêta pendant de longs siècles l'invasion orientale ; il donna le christianisme aux Slaves ; il féconda la civilisation arabe des khalifes ; il sauva le droit romain ; il conserva le culte de la philosophie et de la littérature de la Grèce antique et il initia l'Occident à leur grandeur et à leurs sereines beautés. Il fut au moyen âge le dernier asile de la civilisation avancée, et son influence est manifeste dans la Renaissance. C'eût été un malheur pour l'humanité que l'empire grec n'eût pas sa page au livre de l'histoire.

IV

Le croissant aurait peut-être été sans force contre la croix grecque si les chrétiens d'Occident n'eussent préparé la ruine de l'empire d'Orient. Les croisades, à entendre les historiens néo-helléniques, ont eu pour

unique résultat d'affaiblir l'empire grec et de livrer ainsi, pour des siècles, une porte de l'Europe aux Osmanlis. Mais la prise de Constantinople par Mahomet II ne détruisit pas l'hellénisme. L'esprit grec survécut à la chute de l'empire grec. Encore une fois, l'hellénisme s'éteignit à son foyer, mais sa lumière se répandit sur le monde. Les Hellènes instruits, se trouvant désormais sans patrie, émigrent en Occident. Ils y apportent avec les études grecques les grandes leçons de l'antiquité. Ce qu'ont fait, à la cour d'Haroun-al-Raschild, Léonce de Thessalonique; à Florence et à Rome, Barlaam, maître de Pétrarque, Léonce Pilate, maître de Boccace, et les Chrysologoras, les Théodore Gaza, les Bessarion, les Pléthon, les Gennadios, d'autres savants, Argyropoulos, Chalcondyle, Lascaris, Musurus, Sophianos, Andronic, Andréas Paléologue, Hiéronyme, Nicandre, Adramyttenos, qui fut précepteur de Pic de la Mirandole, le font par toute l'Italie, en France, en Suisse, en Angleterre. Ils enseignent le grec, ils publient et commentent les auteurs grecs dont les textes étaient jusqu'alors inconnus à l'Occident [1]. Le commerce et l'industrie qui, dans le XII[e] et le XIII[e] siècles, se sont

1. On connaissait Homère par un abréviateur latin, Platon par les interprètes alexandrins, Aristote par des traductions latines, faites d'après les versions arabes ou hébraïques. Quant aux autres auteurs grecs, ils étaient à peu près complètement ignorés.

développés au contact des Byzantins progressent partout et principalement à Venise, cette station byzantine de l'Adriatique. L'art qui s'est inspiré longtemps de l'art grec chrétien et s'est assimilé ses procédés, se renouvelle à la vue des marbres antiques dont l'exhumation, par une bienheureuse rencontre, coïncide avec le premier enseignement de la langue grecque et avec l'invention de l'imprimerie. Le merveilleux mouvement d'art et de pensée qu'on a appelé la Renaissance est-il autre chose que la résurrection du génie grec ?

Non seulement les érudits de profession comme les Érasme et les Guillaume Budé, les Estienne et les Scaliger, mais Rabelais, Montaigne qui disait : « Je puyse dans Plutarque comme les Danaïdes, remplissant et versant sans cesse, » Agrippa d'Aubigné, du Bellay, Ronsard, Belleau, Baïf, tous les poètes du XVIe siècle sont nourris de grec. Au XVIIe siècle, Boileau traduit Longin, La Fontaine, paraphrase Ésope, Racine continue Euripide, La Bruyère continue Théophraste, Fontenelle croit continuer Lucien et Fénelon croit continuer Homère. La fin du XVIIIe siècle est toute grecque, dans les vers de Chénier, dans les tableaux de David, dans l'ameublement, jusque dans le costume des merveilleuses. Jamais autant qu'au XIXe siècle, on n'a étudié et admiré les chefs-d'œuvre de l'art et de la littérature

de la Grèce, jamais on ne les a si bien compris. Depuis trois cents ans, le grec est avec le latin la base des études classiques qu'on a appelées du beau nom d'*humanités*.

Dans un autre ordre d'idées, n'est-ce pas l'esprit de libre discussion de l'hellénisme qui animait Spinoza, Richard Simon, Bayle, Astruc, Voltaire, les encyclopédistes ? N'est-ce pas l'esprit de la république de Sparte, de la démocratie athénienne qui s'incarnait dans les hommes de la Révolution? Coray, qui habita Paris de 1788 à 1793, ne cesse pas dans ses lettres de comparer les Français aux Grecs du temps d'Harmodios le tyrannicide et de Miltiade le vainqueur des Perses. Il semble revivre dans son antique patrie et revoir les événements qui l'agitèrent. « Tous les Français, écrit-il le 12 février 1792, se comparent aux Spartiates, aux Athéniens et aux anciens Romains, et il est vrai qu'on voit des sentiments véritablement grecs. » «... Les Français ne craignent plus la mort, écrit-il le 11 novembre ; pour dix hommes tués, ils envoient cent autres jeunes soldats. Les Perses, eux aussi, ont tué plusieurs milliers de Grecs, et cependant ils ont été contraints de s'en retourner dans leur pays sans avoir rien fait. » Coray rappelle alors quelques traits héroïques des anciens Grecs, et il reprend : « Ce sont les Grecs seuls qui ont montré jadis un tel

courage, et ce sont les Français seuls qui les imitent aujourd'hui. Dans la guerre présente, on a vu des choses vraiment grecques[1]. »

V

Tandis que l'hellénisme pénétrait ainsi l'Occident, en Orient, il continuait d'avoir son rôle. A la chute de l'Empire, tous les lettrés n'avaient point émigré. Avec l'aide des savants demeurés dans la mère patrie, Gennadios Scholarios, le premier patriarche de Constantinople après la conquête turque, fonda la fameuse école de Phanari, qui s'appelle encore aujourd'hui « la grande école nationale ». On y enseignait la littérature et la philosophie. Des maîtres formés au Phanari allèrent établir des écoles dans certaines villes. Stimulés par le patriarche Gennadios et ses successeurs, dont le zèle pour l'enseignement fut toujours ardent, les évêques, les primats, les démogénètes prirent à tâche de fonder dans toutes les provinces des écoles gardiennes des traditions religieuses et patriotiques. Ainsi dans les plus humbles bourgades, il y avait souvent quelque école correspon-

1. *Lettres de Coray au protopsalte de Smyrne sur les événements de la Révolution française*, traduites du grec pour la première fois par le marquis de Queux de Saint-Hilaire.

dant à nos salles d'asile; les enfants y venaient apprendre l'alphabet grec et le catéchisme. « La nuit, à la clarté de la lune, dit une vieille chanson populaire, les enfants bravent la cruauté des Turcs pour courir à l'école. » A côté de ces écoles plus qu'élémentaires, il en était d'autres où l'on donnait un enseignement général. Dans la première période de la domination ottomane, il y avait déjà la célèbre école du mont Athos, le Phrontistérion de Janina, les collèges d'Agrapha, de Patmos, de Chio. Dès le commencement du XVIII[e] siècle, ces écoles supérieures s'étaient multipliées. On en trouvait à Athènes, à Moschopolis, à Dimitzana, à Salonique. Partout, dans la Morée, dans la Roumélie, dans les Iles, on apprenait à la Grèce son passé glorieux. C'est ainsi que, durant plus de trois siècles de servitude, les Grecs purent conserver leur religion, leur langue, la mémoire de leurs ancêtres. La patrie n'avait point disparu, puisque chacun la portait en soi. Dans la Grèce propre, l'autorité du Sultan ne fut jamais fermement établie. Les Klephtes des montagnes restèrent toujours en armes et les Armatoles de la plaine se révoltèrent sans cesse. « Nous ne sommes jamais inactifs, disaient les Klephtes, du sabre ou de la voix. » De fait, ces chants populaires, récits de batailles et de martyres, et lamentations funèbres sur les vaillants tués au feu, armaient pour la liberté de nouveaux combattants.

Aujourd'hui, l'hellénisme a refait la patrie grecque. Mais son rôle n'est pas achevé. Il poursuit dans l'Orient sa mission civilisatrice. Par les journaux et par les écoles, il s'étend partout où il y a des Grecs. En Thessalie, en Épire, en Thrace, en Macédoine, en Crète, jusqu'au fond de la Cappadoce et de la Paphlagonie, on enseigne la langue des soldats de Marathon et des soldats de Missolonghi, on apprend que tout pays où l'on parle grec est un pays grec. On a souvent répété que c'est le maître d'école qui a gagné la bataille de Sadowa. Il y a moins de paradoxe à dire que c'est le maître d'école qui a préparé naguère l'indépendance de la Grèce et qui prépare maintenant son extension.

L'espérance suprême des Hellènes, la reconstitution d'un empire grec avec Constantinople pour capitale, sera-t-elle un jour réalisée ? Les Turcs n'y sont point le seul obstacle. Si l'élément ottoman vient à disparaître de l'Europe, le panslavisme et l'hellénisme se trouveront face à face. A moins d'un appui étranger que l'avenir peut donner à la Grèce, la lutte armée est impossible à prévoir entre six millions de Grecs, réduits à leurs propres forces, et les Slavo-Bulgares soutenus par la Russie. Les temps ne sont plus où le grand prince des Russes, Swiatoslaw, demandait humblement la paix à son vainqueur, l'empereur Jean Zimiscès. Toutefois, à cause

de sa puissance, de sa vitalité et de sa faculté d'expansion, les Slaves devront compter avec le génie grec. Dans l'hypothèse de Constantinople ville libre, Constantinople serait bientôt une ville presque exclusivement grecque. Dans l'hypothèse même d'un État slavo-grec sous le sceptre d'un Moscovite, l'hellénisme aurait à reprendre le rôle qu'il a rempli sous les successeurs de Constantin, en hellénisant le nouvel empire.

La Grèce nouvelle n'a point sans doute rempli toute sa fortune. Mais, quoi qu'il puisse advenir de la nationalité grecque, l'esprit grec ne périra pas. Il vivra aussi longtemps que durera la civilisation, car il est la lumière et la liberté.

Mars 1878.

LA SCIENCE DES RELIGIONS

I

Le XIXe siècle a créé une science nouvelle : la Science des Religions. Quelques savants des époques précédentes avaient traité certains points de mythologie comparée, mais ils n'avaient point méthodiquement entendu la chose et ils n'avaient pas formulé le mot. C'est Dupuis qui, le premier, a posé, d'une main encore mal assurée, les bases de la Science des Religions. Après Dupuis, que l'on affecte aujourd'hui de ne plus compter au nombre des initiateurs, est venu Creuzer, dont la *Symbolique* a ouvert à l'exégèse une voie nouvelle et large. Alors, agrandissant jusqu'aux plus lointains horizons le champ des recherches, interrogeant qui les monuments figurés, qui les hiéroglyphes égyptiens, qui les écritures cunéiformes, qui les textes sanscrits,

qui les épopées scandinaves et les traditions germaniques, demandant à la linguistique la solution des problèmes de la philosophie, cherchant dans la racine des mots le sens primitif du nom des divinités, comparant le Rig Véda et l'Iliade, les croyances et les dogmes, les contes populaires et les théogonies, les rites et les légendes, établissant la signification, l'origine, les transformations successives des mythes, Otfried Müller, Welcker, Guignaut, Voss, Preller, Burnouf, Maury, Renan, Havet, Louis Ménard, F. Baudry, Gerhard, Adalbert Kuhn, Roth, Max Müller, Michel Bréal, Schwartz, ont porté au dernier degré de la puissance la critique religieuse, au dernier terme du savoir l'histoire des religions.

Faut-il admettre cependant que la mythologie comparée, dont les maîtres sont en Allemagne M. Adalbert Kuhn, en Angleterre M. Max Müller et en France M. Michel Bréal, soit une science positive, comme le prétend M. Max Müller. La mythologie comparée n'est-elle pas plutôt un *art* qui s'appuie sur une *science :* la philologie comparée. Tandis que la philologie comparative expose des certitudes, la mythologie comparative ne montre que des probabilités. Dans ces travaux, l'intuition n'est pas moins nécessaire que l'érudition. « Quoi qu'on fasse, avoue M. F. Baudry, il restera toujours dans les rapprochements sur lesquels se fondent nos études une part

2.

de divination délicate. Si les esprits absolus ne s'en contentent pas, c'est que cet ordre d'idées n'est pas fait pour eux, et ils feront bien de s'en tenir à l'écart. » — Il est donc à croire que Grote, le grand historien de la Grèce, était un esprit absolu, car il s'est abstenu de toute interprétation mythique, disant que « la mythologie est une énigme qui ne peut ni ne doit être résolue ». De même, Curtius a pour ainsi dire passé sous silence les origines des divinités grecques. Il semble que les historiens craignent de s'accoutumer à des compromis dangereux pour la méthode historique en traitant des sujets qui sollicitent trop les facultés imaginatives.

Si les études mythologiques se bornaient au récit des légendes divines et à la description des images des dieux, l'érudition suffirait, car il y a des documents précis : les textes, les marbres, les céramiques. Mais, puisque ces études ont surtout pour objet l'herméneutique, c'est-à-dire l'explication du sens des mythes et la recherche de leur origine, l'érudition si étendue et si profonde qu'elle soit, la critique si sûre et si rigoureuse soit-elle, ne sont point assez. Il faut encore l'intuition et la divination, pour ne pas dire l'imagination. Certes, on doit révérer cette science, admirer cette critique, reconnaître la rare puissance de ces concepts et de ces interprétations. Mais pour cela on n'est pas tenu d'être convaincu

par ces théories spécieuses, ces hypothèses hasardées, ces rapprochements subtils et ces conclusions à la « voilà pourquoi votre fille est muette ! »

II

Les contradictions mêmes de tous ces systèmes, qui tous ont triomphé à leur heure, empêchent que l'on ne prenne les interprétations mythologiques pour autre chose que pour de hautes spéculations de l'esprit. La doctrine de Xénophane et de Thalès est opposée à celle d'Anaxagore, de Métrodore et d'Épicharme qui diffère absolument de celle d'Éphore, d'Évhémère et de Paléphate. Faut-il écouter Boccace, Noël Lecomte et Dupuis, qui furent combattus par Banier, Sainte-Croix et Raoul Rochette, qui furent réfutés par Creuzer, qui fut contredit par Otfried Müller, qui est critiqué par Adalbert Kuhn, qui lui-même est loin de s'entendre avec Max Müller. Et nous ne citons que les principaux créateurs ou rénovateurs des trois grandes théories symbolique, historique et naturaliste. Dans les détails, combien de divergences entre les partisans d'une même doctrine, depuis Bochart jusqu'à Huet, depuis Vossius jusqu'à Gladstone, depuis Gerhard jusqu'à Welcker, depuis Schwartz jusqu'à Michel Bréal ! La preuve de la fragilité de tous ces systèmes, c'est qu'aucun ne survit

à la génération qui l'a créé. Certes, Creuzer était un savant et un penseur, que subsiste-t-il de sa théorie? Otfried Müller restera un des grands noms de la science. Or, il a constamment nié le principe solaire du mythe d'Apollon qui est article de foi pour les mythologues contemporains. M. Max Müller, enfin, doute lui-même que le temps respecte son système : « Ces théories, dit-il, qui nous semblent aujourd'hui devoir réunir tous les suffrages, peut-être dans cent ans d'ici seront-elles délaissées ? »

De fait, pourquoi les maîtres de la mythologie comparée seraient-ils fondés à croire que la connaissance du sanscrit rend infaillible leur système d'interprétation ? Le sanscrit ne répond pas à tout. Il est bien permis, sans doute, de se demander si l'on peut restituer le système religieux de toutes les anciennes races indo-européennes au moyen d'une langue qu'on ne connaît qu'imparfaitement et dont plus d'un mot n'a pas encore été expliqué d'une façon définitive. Ainsi M. Max Müller et M. Adalbert Kuhn, sont en plein désaccord sur la signification du mot *saranyü*. Selon M. Max Müller, *saranyü* désigne *la lumière qui court dans le ciel, c'est-à-dire l'aurore*. D'après M. Adalbert Kuhn, ce mot voudrait dire absolument le contraire, puisqu'il signifierait *la sombre nuée d'orage qui, au commencement de toute chose, planait dans l'espace*. Notez que le sens de cette expression n'est pas d'une

mince importance pour les études mythologiques. Si *saranyü* est l'Aurore, la théorie atmosphérique de M. Kuhn reçoit un démenti ; si c'est la nuée, la doctrine solaire de M. Max Müller est à peu près détruite. Qui entendre? à quel savant se vouer? Faut-il croire M. Max Müller? Faut-il croire M. Kuhn? Lobeck ne manquerait pas de dire qu'il ne faut croire ni l'un ni l'autre.

D'autre part, de ce qu'un grand nombre de divinités helléniques ont des affinités avec des divinités aryennes, s'ensuit-il que tous les dieux d'Homère aient leur origine dans le panthéon védique? Au risque d'être excommunié par les grands prêtres de la mythologie comparée, nous avons la hardiesse d'en douter. Exposer les différences qui existent entre bien des mythes grecs et les mythes des Védas dépasserait les limites d'un article. Nous nous bornerons à citer une seule famille de divinités, celle des dieux marins. Quand les Aryas descendirent des plateaux de la haute Asie pour se répandre sur l'Europe, ils n'avaient pas vu la mer. Ils ne pouvaient donc en avoir l'idée. Ainsi, Poséidon et son cortège, Amphitrite, Nérée, Glaukos, Thétys, les Sirènes sont des conceptions religieuses sinon purement grecques, du moins absolument méditerranéennes. Or, si l'on trouve dans la mythologie grecque toute une classe de divinités qui, notoirement, ne peuvent avoir aucune analogie avec les divinités

aryennes, pourquoi ne pas admettre qu'une foule de divivités astrales, météorologiques et élémentaires sont, elles aussi, originaires de la Grèce? Que les Hellènes aient pris le culte du soleil sous plusieurs formes chez les Aryas. cela est possible. Qu'ils l'aient établi eux-mêmes, c'est encore possible. Le soleil luit pour tout le monde. Les Grecs avaient des yeux ; conséquemment ils n'avaient pas besoin d'emprunter ceux des Aryas pour voir le soleil.

Ce sont là, nous le savons, des idées de tardigrade et d'abominables hérésies ! Mais la mythologie comparée a encore ses sceptiques [1]. Forschammer affirme que tous les dieux grecs sont autochtones. Le traducteur de Cox pense que « les conjectures fondées sur une prétendue maladie du langage primitif sont bien

1. A lire certaines phrases de l'*Hercule et Cacus* de M. Michel Bréal, on serait tenté de croire que la mythologie comparée a des sceptiques même parmi ses maitres. « L'interprétation est un système trompeur, » dit M. Bréal. Or, quand le savant critique établit que l'identification des nuages avec les vaches provient de l'homonymie du mot *gavas*, *marcheurs*, qui aurait désigné à la fois les nuages *marchant* dans le ciel et les vaches marchant sur la terre, ne fait-il pas là de l'interprétation ? — La plupart des applications des principes de la mythologie comparée aux détails des mythes, reposent sur des interprétations. C'est pourquoi il y a tant de contradictions entre les néo-mythologues. C'est pourquoi M. Max Müller dit que tous les mythes se rapportent exclusivement au soleil et à l'aurore, tandis que MM. Kuhn et Schwartz, partisans de la théorie météorologique, prétendent que : « le soleil ne fut primitivement qu'un acteur secondaire parmi ceux qui jouent leur rôle sur la scène céleste ».

subtiles, et qu'une théorie est faiblement étayée quand elle n'a pas d'autres appuis. » M. Jules Oppert, disait à l'ouverture de son cours de philologie comparée : « Rien n'est moins prouvé par ce que l'histoire enseigne que les assertions de cette sorte de science qu'on a nommée la mythologie comparée... Elle n'existe pas, la mythologie comparée qui se déduit seulement de ressemblances philologiques ou assez contestables ou assez peu nombreuses ; qui ne connaît que les étymologies fondées sur les divinités védiques; et qui ne laisse dehors que deux choses, à savoir les textes antiques et les données certaines fournies par les monuments. »

III

Il vaudrait mieux être aveugle, dit un proverbe indien, que de ne voir qu'un seul côté des choses. Ceux qui fondent ou qui suivent des systèmes ne s'exposent-ils pas à ne voir jamais qu'un seul côté des choses ? Quand les maîtres de la critique mythologique affirment que les divinités grecques sont les expressions spontanées et irréfléchies des éléments et des forces cosmiques, ils voient assurément le plus grand côté de la religion des Hellènes. Mais ne se refusent-ils pas à considérer une autre

face de la religion grecque ? Il est à peu près certain que la majeure partie des dieux hellènes représentaient à l'origine les phénomènes de la nature ; mais, à côté de ces conceptions toutes physiques, n'en existait-il pas de toutes morales, nommément Thémis (la Justice), les Érinnyes (les Remords), les Moires et les Kères (les Destinées), Mnémosyne (la Mémoire), Mêtis (la Sagesse). Et ces divinités exprimant une idée éthique ne sont pas moins anciennes que les divinités personnifiant un phénomène naturel. C'est Homère, c'est Hésiode qui les citent. Dans la *Théogonie* même, on voit parfois des divinités morales engendrer des divinités physiques. Athènè qui serait l'Aurore, selon M. Max Müller, ou l'Éclair, selon M. Schwartz, — s'il nous fallait choisir entre ces deux interprétations, nous préférerions celle de M. Schwartz — est fille de Mètis. Les Heures qui entrent aussi dans les mythes physiques sont filles de Thémis.

N'est-ce point surtout un abus du système nouveau que d'étendre à tous les héros sans exception la théorie naturaliste des dieux ? Nous sommes loin d'être partisan de la doctrine evhémériste et de vouloir, comme l'abbé Banier, qui, d'ailleurs, n'était pas un âne, expliquer la fable par l'histoire. Nous avons cependant quelque peine à admettre que tous les héros des âges primitifs de la Grèce ne fussent que des

personnifications des forces cosmiques ; nous hésitons à nier d'une façon absolue la part des traditions hnmaines dans leur conception. Chez les poètes grecs, la distinction entre les dieux et les héros est bien précise. Pour Homère, le nom de héros n'entraîne implicitement aucun caractère particulier d'affinité avec le monde supérieur. Il appelle ainsi Laomédon, qui est né d'un homme et d'une femme, et Achille, qui est né d'un homme et d'une déesse. Hésiode et Pindare, au contraire, distinguent les héros des hommes, mais ils ne les distinguent pas moins des dieux. Ils considèrent les héros comme des êtres intermédiaires entre les dieux et les hommes. En fait, les Grecs entendaient par les héros non point seulement les fils des hommes et des déesses, ou des dieux et des femmes, mais les grands hommes des temps anciens auxquels la reconnaissance des peuples avait voué un culte après leur mort et qu'elle avait ainsi élevés au rang des dieux. Ce sens d'homme divinisé après la mort, ou même, en général, d'homme mort, était si bien impliqué dans le mot, que nombre d'inscriptions citées par Boeckh portent *héros*, avec la signification de *feu*, de *défunt*, pour désigner un mort avec éloge. M. Fustel de Coulanges a clairement fait ressortir l'importance du culte des morts dans la religion de la cité antique; il a expliqué les croyances des an-

ciens à la divinisation de l'âme des morts, et il a mis ainsi en lumière les causes du culte étroit et exclusif des cités pour les héros indigènes. Qu'on trouve des symboles physiques dans les légendes très compliquées de Cécrops et de Thésée, l'autorité des savants contemporains engage à l'admettre. Mais ce dont on peut être absolument certain, c'est que les Athéniens rendaient un culte à ces deux héros — de même que les Romains rendaient un culte à Énée et à Romulus — parce qu'ils révéraient en eux les fondateurs légendaires de la Cité et nullement parce qu'ils les considéraient comme des expressions religieuses de tel ou tel principe cosmique.

Les Trézœniens faisaient des sacrifices à Hippolyte, comme héros local. Son histoire, aussi bien, telle qu'Euripide l'a mise en scène, n'avait rien d'invraisemblable pour les Grecs. Mais on eût sans doute fort étonné les Trézœniens en leur disant avec M. George Cox qu'Hippolyte représente *le Soleil, qui, avant d'avoir pu grandir, est tué par le taureau marin, c'est-à-dire par la nuée d'orage qui s'est élevée de la mer*, ou, avec Preller, qu'il est *l'étoile matinale qui excite les désirs de l'Aurore et qui, chassée du ciel par le Soleil, disparaît à l'horizon au sein des vapeurs de la mer.* Si les contemporains d'Hérodote, lequel, après avoir timi-

dement émis un doute sur certain détail d'un mythe, « priait les dieux et les héros de lui pardonner d'en avoir dit autant », ou même, si ces Athéniens qui reprochaient à Euripide d'avoir mis en scène la légende de Phèdre « parce que, disaient-ils, la vérité de cette légende ajoute à son immoralité », lisaient ceci, ils n'y comprendraient rien. Pour les anciens Grecs, la plupart des interprétations de la mythologie comparée seraient bien véritablement du sanscrit.

De toutes les fables de la Grèce, il en est quelques-unes dont on connaît avec certitude la date, l'origine et la formation. Une de ces légendes a rapport à la fondation de la ville de Cyrène. Vers la XXXVIIe olympiade, au VIIe siècle avant J.-C., une colonie grecque de Myniens, originaires de Thessalie, émigrèrent en Libye sur l'avis de l'oracle d'Apollon Pythien, et ils y fondèrent une ville. Cet événement donna naissance à un mythe où Cyrène, la nouvelle ville, était représentée comme une jeune vierge thessalienne, qu'Apollon, qui l'aimait, avait enlevée et portée à travers les nues sur la côte libyque. De même, le mythe de Kaunos, qui fils de Milétos et frère de Biblos, fut métamorphosé en fontaine, a pour origine l'émigration d'une colonie milétienne fondatrice de la ville de Kaunos en Lycie ; Biblos est le nom d'une petite rivière située

près de Milet. La fable de Marpessa, fille d'Evenus, est un autre ressouvenir d'une colonisation. Ces légendes sont parfaitement conformes à l'histoire. On retrouve à chaque trait de la fable le fait historique qui l'a inspirée; on conçoit, en tenant compte de la merveilleuse faculté créatrice des Grecs, la logique qui a présidé dans leur esprit à la transformation de ces événements en de poétiques légendes. Si donc les seuls mythes sur lesquels on ait une donnée certaine ont une base purement historique et nullement naturaliste, pourquoi ne pas admettre que, parmi la multitude des autres mythes sur lesquels manque tout renseignement positif, il ne s'en trouve pas un certain nombre qui aient aussi une origine historique? Grote, Curtius, Bergk pensent que l'histoire des héros a un fond authentique. Un helléniste qui est pourtant un partisan convaincu de la doctrine naturaliste, M. Louis Ménard, a dit: « Les légendes des héros sont placées aux confins des mythes et de l'histoire. »

A lire tant d'études de mythologie comparée où tous les héros sont exclusivement présentés comme des mythes solaires, on pense sans le vouloir à l'ingénieux petit livre de J.-B. Perez: *Comme quoi Napoléon n'a jamais existé*. Là aussi, il est démontré, par les meilleures raisons, que Napoléon n'est

qu'un mythe solaire, comme Heraclès ou OEdipe.

Admettre toutes les légendes dans l'histoire ou les rejeter toutes dans le mythe, c'est pousser trop loin le système. Quand M. Max Müller affirme que la guerre de Troie est *une répétition de ce siège de l'Orient qui est fait tous les jours par les puissances solaires, lesquelles sont dépouillées chaque soir de leur plus brillant éclat dans l'Occident*, il nous paraît qu'il va aussi loin dans l'absolu que M. Schliemann, qui croit fermement, comme on sait, avoir retrouvé à Mycènes le squelette d'Agamemnon.

IV

Depuis la mort d'Otfried Müller, quarante années ont passé. L'étude de l'hellénisme a pris un grand développement, la philologie a prêté son secours à l'herméneutique, la mythologie comparée a été fondée, la critique s'est fait une méthode rigoureuse, l'interprétation a exposé bien des idées neuves. Et pourtant les théories d'Otfried Müller, quoiqu'elles pêchent par maints détails et que l'exégèse contemporaine, qui s'en est après tout inspirée, les regarde comme arriérées, paraissent encore les mieux fondées. En leurs généralités un peu vagues, elles sont plus acceptables que celles de M. Max Müller.

Le célèbre axiome du Burnouf *Nomina Numina*, qui répète dans une forme concise la pensée de Creuzer : « La langue, la mère féconde des dieux et des héros, » est l'idée génératrice de la doctrine de M. Max Müller. A la résumer, les dieux ne sont que des épithètes données par les peuples enfants aux divers aspects et aux différentes actions du soleil. «Brillant», «lumineux», «rayonnant», «qui féconde» «qui donne la vie», «qui brûle», «qui éclaire», autant de qualificatifs appliqués au soleil dans le sens propre; «bienfaisant», «ami», «généreux», «maître du ciel», «qui lance des flèches d'or», «qui combat les monstres » (les nuées d'orage), « qui naît le matin et meurt le soir», «qui s'élève du sein de la terre et se couche dans l'océan», autant de façons de désigner le soleil dans le sens figuré. Bientôt on perdit le sens exact de ces épithètes et de ces métaphores s'appliquant toutes au même astre, et de chacune d'elles on fit un dieu distinct. Puis les théogonies, pour mettre de l'ordre dans ce chaos, rapprochèrent tous ces dieux dans une même famille divine, dont, chez les Grecs, Zeus (corruption du mot sanscrit *Dyaus*, ciel) fut le père et le roi.[1] Ainsi, c'est la polyonymie et la

1. Il est curieux de rappeler, à l'occasion de la théorie polyonymique de M. Max Müller, la théorie du fétichisme, formulée par Auguste Comte et reprise récemment par M. Girard de Rialle. Ces deux doctrines sont tout opposées, mais elle se rapprochent sur ce point qu'elles divisent égale-

métaphore, deux formes de la maladie du langage (*disease of language*), selon l'expression de M. Max Müller, qui ont créé le polythéisme des races indo-européennes.

Assurément cette théorie, qui s'appuie en certains détails sur les plus sérieuses données de la linguistique, est très ingénieuse et bien faite pour séduire; elle témoigne d'une rare puissance de conception, et c'est un honneur pour M. Max Müller de l'avoir établie. La polyonymie originelle explique d'une façon satisfaisante l'analogie d'une foule de mythes indo-helléniques, la rencontre d'événements semblables dans les aventures de dieux et de héros différents. Toutefois la thèse de M. Max Müller, si savamment armé qu'il soit pour la défendre au point de vue philologique, est tout à fait attaquable au point de vue philosophique. Il est excessif de pré-

ment en trois phases l'établissement des croyances religieuses. La théorie du fétichisme est celle-ci :

A l'origine, on adore l'arbre, le rocher, la mer, le feu, le ciel en eux-mêmes, comme doués de vie, de volonté, de passions, On est si convaincu que les esprits sont inhérents aux objets, que l'on pense, quand on abat un arbre fétiche pour en faire un bateau, que l'esprit se transporte dans ce bateau. Plus tard, par une sorte de syncrétisme logique, on distingue l'arbre, la mer, le rocher, le feu, le ciel, des esprits qui les animent. On revêt ces esprits de la forme humaine, on rend un culte aux dieux, personnification des éléments. C'est la deuxième phase de la religion : le polythéisme anthropomorphe. Enfin ces esprits multipes, ces divers dieux se confondent et se résument en un Esprit suprême, en un dieu unique. C'est la troisième phase; c'est le monothéisme.

tendre que tout le système religieux des races indo-européennes repose uniquement sur des équivoques et des malentendus. D'autre part, à n'admettre que le soleil comme objet des métaphores et des épithètes adoratives des Aryas, on arrive logiquement à supposer chez ces peuples et chez leurs frères, les Hellènes, un monothéisme primitif. Il nous est ainsi donné de voir cette chose curieuse : Tandis que l'exégèse biblique tend à démontrer que la race juive, qui représente le monothéisme dans l'histoire des idées religieuses, était originairement polythéiste, la mythologie comparée insinue que la race des Hellènes, qui représente le polythéisme, était d'abord monothéiste. — En vérité, l'on ne peut donc être assuré de rien !

Les savantes propositions de M. Max Müller aboutissent donc à un système d'interprétation qui est en somme fort étroit. Il ne saurait convenir à l'hellénisme dans son ensemble. Les premiers Grecs qui, selon l'heureuse expression de M. Decharme, concevaient la nature entière « d'une façon démoniaque » et qui, à parler comme Épicharme, « avaient pour dieux les vents, l'eau, la terre, le soleil, le feu, les étoiles », ne voyaient pas seulement le soleil à son aurore, à son zénith et à son déclin, comme le croit M. Max Müller. Ils voyaient la mer sans bornes, les hautes montagnes couronnées de nuages, les forêts profondes, l'éclair déchirant la

nuée noire, la lune qui brille dans les nuits étoilées, l'arc-en-ciel qui apparaît après la pluie, la fleur qui éclôt au printemps, l'arbre qui se dépouille à l'automne; ils entendaient les mugissements des vents, le bruit des vagues, les murmures de la source, le fracas du tonnerre, toutes les voix douces ou terribles de la terre et du ciel; ils étaient frappés de la succession des saisons, des miracles de la fécondation, des mystères de la mort. Tous ces phénomènes leur montraient l'action bienveillante ou hostile de puissances surnaturelles. Ils concevaient les dieux comme des êtres vivants, distincts les uns des autres, et manifestant leur existence et leur personnalité dans les phénomènes multiples de la nature.

Cette croyance qui diffère du pantheïsme et du fétichisme est celle qu'a exposée Otfried Müller. Selon le grand archéologue, la mythologie grecque est l'œuvre spontanée et irréfléchie de l'enfance de l'humanité. Il ne faut y voir ni les allégories morales d'un corps de doctrines mystérieuses, ni les inventions des premiers poètes. L'esprit des anciens Grecs, encore incapable d'abstractions et porté à tout concevoir sous une forme concrète et vivante, a animé la nature, divinisé les éléments, et créé les mythes, pour ainsi dire inconsciemment. Ces mythes ont été transmis de génération en génération par la tradition

orale et par les chants des rhapsodes. Mais déjà, au temps de l'Iliade, combien de conceptions religieuses avaient été altérées ou transformées ! C'est pourquoi. dit Otfried Müller, on doit dépouiller les mythes de leurs éléments accessoires et remonter jusqu'à leur forme la plus ancienne afin de pénétrer leur sens originel. Pour cela, conclut-il, il faut approfondir la langue et surprendre le secret des étymologies ; il faut étudier les cérémonies du culte qui, étant les effets des croyances, peuvent servir à en découvrir la signification ; il faut comparer la religion hellénique aux autres religions de l'antiquité, aux légendes du moyen âge, aux traditions populaires ; il faut interroger la statuaire et la céramique qui donnent les représentations des divinités ; il faut observer les phénomènes de la nature qui ont inspiré les différents mythes.

Et il faut bien autre chose encore, dirons-nous ; il faut ce qui est impossible : il faut revenir à l'état d'enfance des premiers âges de l'humanité, éprouver les vives impressions et les sentiments naïfs de l'homme primitif, posséder enfin l'imagination infinie, la magique puissance créatrice des anciens Grecs.

On constate le génie, on ne l'explique pas ; on analyse une œuvre, mais on ne peut pénétrer les mystères de sa conception. Expliquez donc com-

ment Shakespeare a fait *la Tempête* et comment Beethoven a fait la symphonie en *la !* Analysez le travail du cerveau de Michel-Ange lorsqu'il ébaucha le *Pensiero*, et montrez l'éclair sublime qui traversa l'esprit de Corneille quand il écrivit : « Qu'il mourût ! » Pour retrouver dans leur ordre les inspirations, les idées, les raisonnements qui ont conduit Pascal à concevoir ses *Pensées* et à leur donner, après tant d'ébauches vagues un moment flottant dans son esprit, leur expression suprême et leur forme définitive, il faudrait penser et raisonner comme Pascal, il faudrait être un génie égal à Pascal, il faudrait être Pascal lui-même! Découvrir les secrets des opérations de l'esprit, la critique y est impuissante lorsqu'il s'agit de l'œuvre non altérée d'un homme qui est mort il y a deux siècles et dont on connaît parfaitement la vie, les sentiments et les études. La critique n'y est-elle pas plus impuissante encore quand il s'agit de l'œuvre collective de tout un peuple, quand cette œuvre nous est parvenue incomplète et défigurée, et quand de ce peuple, séparé de nous par des milliers d'années, nous ignorons tout à l'époque primitive, c'est-à-dire à l'époque où cette œuvre a été faite ? En effet, l'histoire, qui pourtant, elle aussi, a le secours de la linguistique et de l'ethnographie, avoue qu'elle ne sait rien de positif sur les Grecs avant l'ère des Olympiades ; et, grâce à quelques étymologies,

la mythologie comparée prétend savoir, avec la certitude d'une science exacte, comment les ancêtres de ces Grecs, qui sont sans histoire, ont créé leur religion !

Juin 1879.

L'ESPRIT CHEZ LES GRECS

Si l'on prend l'esprit au sens philosophique, comme la synthèse des facultés intellectuelles, quand il est l'entendement, le raisonnement, l'invention, le génie humain lui-même en ses multiples manifestations, c'est toute l'histoire, ce sont toutes les œuvres de la Grèce antique qui sont les monuments de l'esprit grec. Mais nous ne cherchons ici que l'esprit au sens particulier, au sens relativement moderne du terme : l'esprit qui est la saillie, le trait piquant, l'épigramme, le jeu de mots, la remarque fine, le rapprochement imprévu, la vive riposte; l'esprit de Voltaire, de Chamfort, de Talleyrand, de Gavarni, des deux Dumas; l'esprit qui prend mille formes et a mille aspects, qui naît tantôt du cliquetis des mots, tantôt de la force

comique des situations, qui est la finesse de la raison avec La Bruyère, l'éclat du paradoxe avec Beaumarchais, la pointe de l'ironie avec Rivarol, la vivacité du bon sens avec Molière ; l'esprit, cette subtile étincelle qui brille et qui frappe et qu'on ne peut analyser sans la voir aussitôt disparaître ; l'esprit, cet accent de gaieté ou d'amertume, que l'Anglais de la légende comprend le lendemain, que M. Prud'homme ne comprend jamais, et que celui qui possédait le mieux le sujet, Voltaire, a été impuissant à définir avec précision[1].

Cet esprit-là est un des côtés les plus brillants et une des caractéristiques de notre génie national. Mais, à lire Aristophane, et Théophraste, et Lucien, on doit confesser que, si les Français ont porté l'esprit au point suprême, ce ne sont pas eux qui l'ont inventé.

1. « Ce qu'on appelle esprit, est tantôt une comparaison » nouvelle, tantôt une allusion fine : ici, l'abus d'un mot qu'on » présente dans un sens, et qu'on laisse entendre dans un » autre ; là, un rapport délicat entre deux idées peu com- » munes ; c'est une métaphore singulière ; c'est une recherche » de ce qu'un objet ne présente pas d'abord, mais de ce qui » est en effet dans lui. C'est l'art ou de réunir deux choses » éloignées, ou de diviser deux choses qui paraissent se » joindre, ou de les opposer l'une à l'autre, c'est celui de ne » dire qu'à moitié sa pensée pour la laisser deviner. » — Voilà qui est excellent, comme à peu près tout ce que Voltaire a écrit en prose. Mais montrer quelques-unes des diverses formes et quelques-uns des divers artifices de l'esprit n'est point donner la définition précise de l'esprit.

I

En Grèce, l'esprit naît avec la littérature même. Mais, dans les chants homériques, il est encore à l'état élémentaire. Certaines réponses d'Ulysse, quelques jeux de mots, le quiproquo sur le nom de Personne (*Outis*) dans l'épisode du cyclope Polyphème, sont comme les premiers vagissements de l'esprit grec. Si nous possédions les dithyrambes d'Alcée et le texte authentique des odes d'Anacréon, sans doute on trouverait dans les uns l'esprit virulent de la satire, dans les autres cette grâce légère qui est la fleur de l'esprit. L'esprit éclate au ve siècle avec la légion innombrable des poètes comiques et la foule des philosophes, des sophistes et des rhéteurs. Dans ses comédies, Aristophane a tous les genres d'esprit; de tous il use et il abuse. Il trouve le comique dans les types, dans les situations, dans les mots. Sa plaisanterie est tour à tour mordante, joyeuse, ironique. Il procède tantôt par fines allusions, tantôt par apostrophes brutales. Contre les dieux, les orateurs, les sophistes, tout lui est bon, le spirituel concetti comme le plus trivial calembour, le trait éblouissant comme la plus grossière obscénité. La scurrilité d'Aristophane, — ce poète qui, dans la

parabase des *Oiseaux*, atteint au sublime lyrisme des odes de Pindare et des chœurs de Sophocle, — lui a aliéné bien des lecteurs français. Et pourtant les Athéniens, qui, en matière littéraire, avaient un sens aussi délicat que le nôtre, s'en accommodaient. Un choix des scènes comiques, des reparties, des mots bouffons ou caustiques d'Aristophane est impossible : il faudrait un volume; or l'œuvre entière d'Aristophane tient en un volume. Relisons donc *les Chevaliers*, *la Paix*, *Lysistrata*, *les Grenouilles*, *les Nuées*, et, s'il est possible, relisons-les dans le texte; car c'est surtout quand il s'agit d'esprit que toute traduction est trahison.

Il y a de l'esprit jusque dans la dialectique de Platon, jusque dans la narration de Xénophon. Pourrait-il en être autrement chez des disciples de Socrate ? L'atticisme dont Xénophon fut un des maîtres, passe avec raison pour l'une des formes de l'esprit. Si l'on admire chez Platon les plus belles pages de prose qui aient peut-être été jamais écrites en aucune langue, on trouve aussi d'autres pages toutes pleines de l'esprit socratique, avec ses captieux sophismes, ses subtils arguments, ses déductions spécieuses et sa désespérante ironie. A en juger par les fragments qui restent de son œuvre, le père de la Comédie nouvelle, Ménandre, avait plus de sentiment que d'esprit. Au contraire, son maître Théophraste

avait de l'esprit et du meilleur. C'est l'observation profonde et la curiosité de style d'un La Bruyère, tandis que, chez Ménandre, c'est la morale d'un Vauvenargues ou d'un Joubert. Que d'esprit encore dans certaines idylles de Théocrite et dans son vivant dialogue des *Syracusaines !* Et l'*Anthologie* qui va des grâces de la Couronne de Méléagre aux audaces de la Muse de Straton ? Pense-t-on qu'un choix des plus spirituelles épigrammes et des madrigaux les plus galamment tournés des poètes à poudre du XVIIIe siècle français, qui fut pourtant le siècle de l'esprit, formerait un ensemble plus vif et plus charmant ? La bonhomie de Plutarque n'est pas sans malice. Pour Athénée, qui nous a conservé tant de bons mots, il est lourd et froid ; — en fait d'esprit, il n'a que l'esprit des autres. Les merveilleux dialogues où Lucien a su allier la dialectique platonicienne à la verve d'Aristophane lui ont justement mérité le nom de « Voltaire grec ». L'esprit hellénique brille et scintille encore dans les *Césars* et dans le *Misopogon* de l'empereur Julien ; et on en retrouve des étincelles dans le dernier chef-d'œuvre de la littérature antique, *Daphnis et Chloé* [1].

1. Rappelons seulement les dernières lignes du roman qu sont certes écrites avec esprit : ... καῖ ἔδρασε τι Δάφνις ὧν αὐτόν ἐπαίδευσε Λυκαὶνιον· καὶ τότε Χλόη πρῶτον ἔμαθεν, ὅτι τὰ 'επί τῆς ὕλης γινόμενα ἦν ποιμένων παίγνια.

Si naturel et si primesautier que soit l'esprit d'Aristophane, de Théocrite, de Lucien, de Julien, c'est encore de l'esprit d'auteur. Il a subi un certain arrangement ; il porte la parure du style ; il a passé par main d'artiste. L'esprit inné, l'esprit impromptu, l'esprit jaillissant des lèvres, l'esprit « de tout le monde » qui, comme on dit, vaut mieux que l'esprit de Voltaire, est épars dans Plutarque, dans Aulu-Gelle, dans Athénée, dans Stobée, dans Élien, dans Diogène de Laërte. Il suffit de lire ces auteurs, la plume à la main, pour composer une anthologie de l'esprit grec [1].

II

L'esprit de la conversation, l'esprit du dialogue, l'esprit de la tribune, — cet esprit qui n'est le plus souvent que la présence d'esprit, — prend toutes les formes et revêt tous les caractères. Il se fait épigramme ou madrigal, sarcasme ou apophtegme ; il caresse ou il cingle, il calme les foules ou il entraîne

1. Cette anthologie, M. J.-D. Lewis a eu la bonne idée de nous la donner dans un coquet petit livre : (*Bons mots des Grecs et des Romains choisis dans les textes originaux*, un vol. in-16.) Les *mots* sont en général bien traduits et bien choisis, encore que l'auteur en ait oublié de fort jolis. Mais pourquoi M. Lewis n'a-t-il pas donné le texte à côté de sa traduction ? Cela épargnerait de feuilleter bien des volumes à ceux qui veulent goûter l'esprit grec dans sa saveur originale.

les armées ; il est tour à tour ironique, galant, caustique, profond, héroïque.

Comme Léonidas quittait Lacédémone, les éphores lui firent remarquer qu'il emmenait bien peu d'hommes avec lui : — « Nous sommes assez nombreux pour ce que nous avons à faire, » dit le Spartiate résolu à mourir. Aux Thermopyles, Xerxès somme Léonidas de lui rendre ses armes : — « Viens les prendre ! » répond le héros. Quelques heures après, on dit au roi : « L'ennemi est près de nous. — Et nous près de lui », riposte-t-il.

A Sparte, quand le mot ne naît pas de l'héroïsme. il naît du mépris. On vantait devant Agis la justice des Éléens dans les Jeux Olympiques : — « Le beau mérite de se montrer juste, une fois tous les cinq ans ! » Callicratidas refusa une grosse somme d'argent qui lui était offerte pour laisser mettre à mort un prisonnier de guerre. — « A ta place, j'aurais accepté, lui dit un Ionien. — Et moi aussi, à la tienne. » Envoyé comme ambassadeur chez les Perses, qui passaient pour efféminés, Panthoïdas voit une forteresse : — « Par les dieux, s'écrie-t-il, voici un joli gynécée ! » Quelqu'un se vantait à un Spartiate de pouvoir se tenir longtemps debout sur une seule jambe. C'était assurément un bien petit mérite ! Quelle fut la réponse du Spartiate : — « Toutes les oies en font autant. » Un Athénien avait eu la sot-

tise de dire devant Antacildas que les Spartiates étaient ignorants. La riposte ne se fit pas attendre : — « Au moins, nous n'avons rien appris de mauvais chez vous. » Un Argien s'enorgueillissait qu'il y eût beaucoup de tombeaux de Spartiates en Argolide : — « Il est vrai, dit le Spartiate ; mais, chez nous, vous ne verrez la tombe d'aucun Argien. » Cléomène, interrogé pourquoi les Spartiates n'exterminaient pas les Argiens, qui, toujours vaincus, toujours recommençaient la guerre, répondit : — « Nous nous en garderions bien ; ils servent à exercer nos recrues. »

Non seulement tout ce qui était étranger à Sparte, mais tout ce qui n'était pas vertu militaire provoquait le dédain et les railleries des Spartiates. Ils tenaient les philosophes et les poètes en petite estime. Un poète voulait lire à Antacildas un poème à la louange d'Héraclès : — « Qui l'a blâmé ? » dit le navarque. Un sophiste déclarait, en présence d'Eudamidas, que seuls les sages pouvaient conduire les armées : — « On voit bien, dit-il, que tu n'as jamais entendu les trompettes. » Le même Eudamidas s'était attardé par hasard à écouter Xénocrate, et celui-ci disait que les philosophes cherchent la vertu : — « Comment, depuis le temps, ne l'ont-ils pas encore trouvée ! »

La malveillance proverbiale des Spartiates leur attirait parfois des épigrammes bien méritées. Des

ambassadeurs de Lacédémone venaient d'exposer à Épaminondas leurs griefs contre les Thébains; ils avaient parlé un peu longuement. — « Il paraît, dit le vainqueur de Leuctres, que nous vous avons forcés de renoncer à votre brièveté ordinaire. » Un Sybarite, qui avait vécu quelque temps à Lacédémone, dit à ses hôtes : — « Il n'y a aucun mérite de votre part à être vaillants, car le plus grand poltron du monde aimerait mieux mourir que de mener une pareille vie. »

Chez les autres Grecs, et principalement chez les Athéniens, l'esprit a la gamme plus variée et plus étendue. Il n'a pas pour unique base l'orgueil de la race et l'admiration exclusive de la force. Les Athéniens sont des railleurs qni se moquent de tout le monde, et d'eux-mêmes pour commencer. La gaieté sourit dans leur amertume et un peu de scepticisme enlève toute pédanterie à leur morale. On félicitait Solon d'avoir donné les meilleures lois aux Athéniens : — « Les meilleures qu'ils puissent supporter, » répondit le législateur. Un jour, Phocion parlait à la tribune; des acclamations enthousiastes accueillent soudain une de ses paroles : —. « Ai-je donc laissé échapper quelque sottise ? » demanda Phocion. Appelé à justifier de la légitimité de sa naissance, Aristophane dit aux magistrats : « Ma mère m'a toujours dit que je suis le fils de Philippe. Pour moi,

je n'en sais rien ; car, comme l'a dit Homère, il n'y a personne qui soit assuré d'être le fils de son père. » Alcibiade conseillait aux habitants de Patras d'entrer dans la Ligue athénienne et les engageait à construire une digue qui permît aux troupes d'Athènes de débarquer sur leur territoire. — « Vous finirez par nous avaler », dit un Patréen. — « C'est possible, répondit Alcibiade ; mais ce sera peu à peu et par les pieds, tandis que les Spartiates vous avaleront tout d'un coup et par la tête [1]. »

Démosthène arrêtait un larron qui venait de le voler. — « Je ne savais pas, lui dit l'homme, que cet objet fût à toi. — Tu savais bien qu'il n'était pas à toi. » Sophocle disait d'Euripide : — « Il déteste les femmes dans ses tragédies ; mais ailleurs c'est bien autre chose. » Un méchant peintre montrait un tableau à Apelles et se vantait de l'avoir peint en deux jours : — « Cela se voit bien, » dit le maître. Une courtisane, qui avait naguère repoussé Thémistocle, lui fit des avances quand il fut devenu célèbre : — « Nous sommes devenus raisonnables en même temps, lui répondit le grand capitaine, mais

1. Une repartie d'Alcibiade, entre tant d'autres, perd tout dans la traduction, car elle est fondée sur l'assonance de deux mots grecs. On s'étonnait qu'il ne fût pas allé se faire juger à Athènes. — « Vous ne vous fiez donc pas à votre patrie (πατρίδι)? — Pas même à ma mère (μητρίδι), quand il s'agit de ma vie. »

tous deux un peu tard. » On connaît la belle parole de Socrate à Xanthippe, qui se désolait que son mari mourût innocent : — « Aimerais-tu mieux que je mourusse coupable ? »

Sans rappeler la trop fameuse réponse de Diogène à Alexandre, qui n'est après tout qu'une grossière boutade, les reparties du cynique sont innombrables. On lui faisait voir une toute petite ville fermée par des portes énormes : — « C'est de peur que la ville ne se sauve. » Platon ayant défini l'homme : un bipède sans plumes, Diogène arracha toutes ses plumes à un malheureux coq et le lâcha au milieu de l'agora en criant : — « Voici l'homme de Platon ! » Quelqu'un s'étonnait qu'on fût plus disposé à donner à un pauvre ou à un infirme qu'à un philosophe : — « La raison en est bien simple, dit Diogène, c'est qu'on envisage la possibilité de devenir soi-même pauvre ou aveugle, au lieu qu'on est parfaitement sûr de ne jamais devenir philosophe. » On lui apprit que les habitants d'une ville du Pont, dont le séjour était fort maussade, le condamnaient à quitter cette cité. — « Et moi, je les condamne à y rester. » Il voyait, un jour, le fils d'une courtisane s'amusant à jeter des pierres à la foule. — « Prends garde, lui dit Diogène, tu risques de blesser ton père ! »

Les autres philosophes n'avaient pas moins d'esprit que Diogène. On demandait à Aristote pourquoi

il aimait la beauté des choses extérieures. — « Voilà une question d'aveugle ! » Un importun bavard lui contait mille prodiges ridicules. — « N'est-ce pas que c'est merveilleux ? » termina-t-il. Mais Aristote : — « Ce qui est merveilleux, c'est que je t'écoute. » Timon médisait d'un médecin renommé. — « Mais vous ne l'avez jamais consulté ! — Si je l'avais consulté, je serais mort. » On quêtait pour les dieux : — « Je ne me soucie pas, dit-il, de dieux plus pauvres que moi. » Aristippe se consolait par un mot des infidélités de Laïs : « Je la paye pour qu'elle me donne ses faveurs et non pour qu'elle ne les donne pas aux autres. » Par un autre mot, il se consolait de sa poltronnerie : « L'existence que risque un philosophe est tout autre que celle des gens du commun. » On disait à Arcésilas, pour faire l'éloge des épicuriens, que bien des philosophes avaient quitté les autres écoles pour s'enrôler parmi eux, et qu'aucun épicurien ne s'était converti à une autre secte : — « Justement ! répondit-il ; d'un homme, on peut faire un eunuque ; mais, d'un eunuque, il est impossible de faire un homme. » Un barbier aussi bavard que ceux d'aujourd'hui demandait à Archélaüs comment il voulait être rasé : — « En silence, » répondit le philosophe. Philoxène fut envoyé aux carrières pour avoir critiqué les vers de Denis. Quelque temps après, le tyran le fit tirer de sa prison et l'invita une se-

conde fois à entendre ses vers. Philoxène se leva aussitôt et marcha vers la porte. — « Où vas-tu ? — Je retourne aux carrières. » (Le mot est peut-être trop connu pour être répété ; mais il est aussi trop joli pour ne pas être rappelé.) Les démocrates avaient triomphé à Chio, et un orateur proposait de bannir tous les membres du parti adverse. — « Laissez-en quelques-uns ici, dit un philosophe ; sinon, vous vous déchirerez vous-mêmes. »

Les philosophes et les hommes d'État n'étaient pas les seuls en Grèce qui eussent de l'esprit. On citait aussi les mots et les reparties des hétaïres. — « Que je serais heureuse de vivre seule ! s'écriait une amie de Glycère. — Malheureuse, répondit celle-ci, tu mourrais de faim ! » La belle Callistion disait à un de ses admirateurs, plus riche d'amour que d'argent : — « Comment, tu voudrais avoir pour rien le domaine de toute la Grèce ? » On voit que Callistion ne se piquait pas de vertu. Gnathène, conviée à souper chez une de ses amies, voyait celle-ci mettre de côté les meilleurs morceaux pour sa mère. « Si j'avais su, dit-elle, je serais allée souper chez ta mère. » On régalait cette même Gnathène d'un vin très vieux mais fort mauvais. « C'est du vin de seize ans, lui dit son hôte. — Il est bien faible pour son âge, » remarqua Gnathène.

Cette repartie, comme beaucoup d'autres sans

doute, ne semblera pas bien nouvelle. Elle est cependant ici dans sa forme première. Mais le malheur pour l'esprit des Grecs, c'est qu'on le connaît à sa troisième métamarphose, ou, si l'on aime mieux, à sa troisième édition. Il en résulte que ce sont les vieux Grecs, pillés par tous les siècles, qui ont l'air d'être les plagiaires. Voltaire le savait bien, lui qui disait : « La plupart des bons mots ne sont que des redites. »

De fait, que de mots modernes sont renouvelés de l'antique! Henri IV, servant de cheval au dauphin, disait à l'ambassadeur d'Espagne : — « Vous êtes père, monsieur? alors je continue. » Le bon roi pensait-il qu'Agésilas, surpris par un ami lorsqu'il jouait au cheval avec ses enfants, lui avait dit : — « Ne parle pas de cela, jusqu'à ce que tu sois père toi-même. » Catherine II, étonnée des appointements exagérés que demandait une danseuse d'opéra, s'exclamait que c'était là la solde de ses feld-maréchaux : — « Que Votre Majesté fasse danser ses feld-maréchaux, » répondit la danseuse. C'était une variante de la réplique d'Aristippe. Comme il demandait cinq cents drachmes à un riche Athénien pour admettre son fils parmi ses élèves, celui-ci se récria : — « Mais, avec cinq cents drachmes, j'aurais un esclave. — Achètes-en donc un, répondit Aristippe, et fais-le enseigner la philoso-

phie à ton fils. » Hoche disait : « Si je croyais que mon manteau sût ce que je pense, je le brûlerais. » Il ignorait assurément qu'un ancien eût dit : « Si je croyais que ma tunique connût mes secrets, je la jetterais au feu. » Junot, écrivant sous la dictée de Bonaparte, voit son papier éclaboussé par un projectile : — « Parbleu ! voilà une bombe qui vient fort à propos pour sécher mon écriture. » N'est-ce point comme l'écho du mot de Léonidas au sujet des flèches des Perses, si nombreuses qu'elles devaient cacher le soleil : — « Nous combattrons à l'ombre. » Et Voltaire lui-même, qui connaissait pourtant ses classiques, savait-il qu'il n'était qu'un plagiaire quand il jeta sa fière réponse au comte de Chabot : « Je commence mon nom et vous finissez le vôtre. » Deux mille ans avant Voltaire, Iphicrate, fils d'un savetier, avait répondu aux sarcasmes d'un eupatride d'Athènes sur son humble origine : — « Ma famille commence avec moi, la tienne finit avec toi. »

Mai 1882.

LA LITTÉRATURE D'AMATEUR

« Littérature d'amateur ! » prononce dédaigneusement plus d'un de ces littérateurs, qui se croient des écrivains parce qu'ils font profession d'écrire, en voyant un livre signé du nom d'un homme étranger à la Société des gens de lettres, à la Société des auteurs dramatiques, ou à la rédaction d'un journal. Cet anathème dispense de juger le livre et dispense surtout de le lire, ce qui est tout autrement long et difficile que de le juger. Car, pour une certaine classe de littérateurs, lire un livre équivaut à un travail d'Hercule. Il conviendrait cependant de savoir ce qu'on entend par un livre d'amateur et jusqu'à quel point on est en droit de mettre sur le même rang l'écrivain amateur et le peintre amateur. Le diplomate ou le magistrat qui écrit un livre ou qui

peint un tableau est qualifié de littérateur amateur et de peintre amateur. Mais ce qui est juste pour celui-ci est faux pour celui-là. Plus que la littérature, la peinture est un métier; la main travaille là. Il faut à l'artiste des études longues et spéciales : le dessin, l'anatomie, la perspective, connaissances qui ne s'acquièrent que dans la jeunesse, à grand labeur et le plus souvent au détriment de toute autre occupation, sinon de tout autre savoir. C'est pourquoi, de prime abord, on peut douter des mérites d'un tableau dont l'auteur ne prend le pinceau que de temps en temps, à ses moments perdus. C'est pourquoi il y a une peinture d'amateur. Il est peu d'exemples, en effet, de grands peintres qui ne fissent pas leur état de leur art, qui n'en vécussent pas moralement et physiquement, qui n'y trouvassent pas l'occupation, le plaisir, le pain de chaque jour, qui cherchassent ailleurs l'honneur de leur vie et la gloire de leur nom.

Mais il n'y a pas, il ne saurait y avoir une littérature d'amateur, par la raison que la littérature n'est pas un métier. — Si l'on veut, c'est un métier, mais c'est un métier que tout homme instruit possède. Ce mot dont on a tant abusé : « Il faut trois ans pour faire un menuisier passable, et l'on s'improvise homme de lettres du jour au lendemain, » n'est qu'une boutade paradoxale. Les an-

nées d'apprentissage de l'homme de lettres, ce sont les huit ou dix années qu'il passe au collège; ce sont aussi les huit ou dix années qu'il perd ou qu'il gagne ensuite à courir la ville et l'Europe, le monde et le théâtre, les bibliothèques et les musées, les cours littéraires et les assemblées politiques, à chaque heure apprenant, voyant, lisant, écoutant, comparant, réfléchissant, aimant, et souffrant. En somme, qu'est-ce qu'écrire, sinon avoir une idée, l'exprimer et la développer dans le meilleur français possible. Or le français, chacun le sait, ou du moins chacun est censé le savoir. A la vérité, il manque à ceux qui n'ont pas l'habitude d'écrire pour être imprimés une certaine pratique, qui s'appelle en style noble la rhétorique, et en style familier « les gaufriers ». A ceci et à la correction des épreuves se borne le métier proprement dit de l'homme de lettres. Mais l'ignorance de la rhétorique n'empêche pas d'être un grand écrivain, comme Saint-Simon, par exemple, qui, s'il n'avait pas de gaufriers, avait la pâte dont on fait les gaufres. Plus d'une fois même, cette ignorance donne à un écrit une saveur primesautière qui a souvent son charme et quelquefois sa grandeur.

Beaumarchais, qui fit tous les métiers, ne fit celui d'homme de lettres qu'à ses moments perdus. « Après le travail forcé des affaires, dit-il dans une

» lettre, chacun suit son attrait dans les amusements :
» l'un chasse, l'autre boit, celui-là joue; et moi qui
» n'ai aucun de ces goûts, je broche une pièce de théâ-
» tre. » Ainsi l'auteur du *Mariage de Figaro* est le prototype de l'homme de lettres amateur : celui-là dont « l'attrait dans les amusements » est d'écrire quelque roman, quelque livre d'histoire, quelque comédie, quelque poème, « au lieu de chasser, de boire ou de jouer ».

Combien qui ont inscrit leur nom au Livre d'or de la république des lettres, sans être, plus que Beaumarchais, de la confrérie des hommes de lettres ! On n'imagine pas tout ce que la magistrature, la politique, la diplomatie, le clergé, le professorat, l'armée, l'industrie même ont produit de livres sérieux ou frivoles qui tiennent les premières places dans les bibliothèques.

A Athènes, la Cité était trop jalouse pour ne pas exiger de chacun de ses enfants qu'il remplît son devoir comme soldat et comme magistrat. Aussi ne doit-on pas ranger au nombre des écrivains de l'ordre de Beaumarchais, Eschyle, sous prétexte qu'il combattit à Salamine et Sophocle parce qu'il fut membre du Sénat des Cinq-Cents. L'Homère de la légende, Pindare, Anacréon, Hérodote, Euripide, Aristophane, de même qu'Eschyle et Sophocle, furent, à ce qu'il semble du moins, — car il est peu

de documents positifs sur leur vie, — de simples hommes de lettres, au sens moderne du mot. Sans doute, ils ne vécurent pas uniquement de leur art, mais ils s'en occupèrent à peu près exclusivement. Il en est autrement de beaucoup d'autres écrivains grecs. Sauf Bias, philosophe de profession, les sept sages étaient chefs d'État. Thalès gouverna Milet; Solon, Athènes; Pittacus, Mitylène; Cléobule, Rhodes; Périandre fut tyran de Corinthe et Chilon fut éphore à Sparte. L'auteur du poème *les Travaux et les Jours*, Hésiode, était agriculteur, Alcée était homme de guerre, Tyrtée était maître d'école, Thucydide était stratège. Xénophon commanda longtemps la cavalerie athénienne; il devint plus tard le chef immortel des Dix mille. Ctésias était médecin, Platon et Aristote enseignaient plus qu'ils n'écrivaient. Polybe servit comme officier, s'employa comme diplomate et se distingua comme administrateur.

A Rome, et à Constantinople sous le Bas-Empire, l'homme de lettres pur est plus rare encore Les écrivains latins et grecs exercent presque tous des fonctions publiques; — sans parler de Plaute qui, d'acteur, devint meunier, et qui, au moulin, écrivit des pièces, ne pouvant plus en jouer. Cicéron, qui se décernait à lui-même le titre de « sauveur de la République », fut moins un homme de lettres qu'un homme d'État. Varron était lieutenant de

Pompée en Espagne. Salluste eut plusieurs années le gouvernement de la Numidie. Après avoir été mauvais soldat, Horace, fut longtemps secrétaire du questeur ; Ovide, avant son exil, était centumvir de la compagnie de judicature qui connaissait des testaments. Velléius Paterculus était un des meilleurs capitaines de Tibère. Sénèque fut précepteur, puis conseiller de Néron. Pétrone était proconsul de Bithynie; Tacite fut préteur sous Domitien et consul sous Nerva. Juvénal commanda, dit-on, un corps de troupes en Égypte. Pline l'Ancien fit en qualité de tribun deux campagnes en Germanie ; Pline le Jeune fut consul, puis propréteur de la province du Pont. Pour récompenser Frontin de son habile gouvernement de la Grande-Bretagne, on le nomma surintendant des aqueducs. Dion Cassius exerça plusieurs magistratures sous Commode et sous Caracalla. Suétone était secrétaire particulier d'Hadrien, et Ammien Marcellin officier des gardes du corps de l'empereur Julien. Plutarque fut magistrat ; Lucien fut procureur d'Égypte ; Longin fut ministre de la reine Zénobie ; Ausone, fut préfet du prétoire ; Zosime fut avocat du fisc ; Procope fut préfet de Constantinople. Trois fois consul de Rome sous Théodoric, Boëce eut ainsi bien des raisons d'écrire la *Consolation de la philosophie.* Sidoine Apollinaire, Cassiodore, Michel Psellus furent pre-

miers ministres, Marc-Aurèle, Julien et Constantin Porphyrogénète furent empereurs, et Jules César était Jules César.

Faut-il oublier les Pères de l'Église, les saint Paul, les saint Grégoire de Naziance, les saint Cyrille d'Alexandrie, les saint Basile, les saint Jean-Chrysostome, qui, dans leurs traités et leurs sermons, leurs homélies et leurs épîtres, retrouvèrent les accents de Platon? Faut-il oublier les écrivains ecclésiastiques, les Tertullien, les saint Augustin, les saint Ambroise, les Thomas d'Aquin, les Gerson, qui firent durer si longtemps la langue de Cicéron ?

Dans la nuit du moyen âge, quels sont les premiers historiens des Francs et du royaume de France? C'est Grégoire, évêque de Tours ; c'est Éginhard, secrétaire, conseiller et surintendant de Charlemagne ; c'est l'auteur de la *Chronique de Turpin*, le pape Calixte II ; c'est Villehardouin, maréchal de Champagne ; c'est Joinville, sénéchal de Champagne ; c'est Froissart, chapelain de Guy de Châtillon ; c'est Monstrelet, prévôt de Cambrai ; c'est Commines, chancelier de Louis XI. Ses premiers poètes, ce sont Guillaume de Lorris, le jurisconsulte ; Alain Chartier, le secrétaire de la cour de France ; Martial d'Auvergne, le magistrat ; Ollivier Basselin, le foulon ; Charles d'Orléans, le prince du sang.

Le cycle de la Renaissance s'ouvre et se ferme en

France avec des poètes, des historiens, des érudits, des philosophes, qui pour la plupart sont de la cour, de la magistrature, du clergé et de l'armée. Tour à tour franciscain et médecin, Rabelais mourut curé de Meudon. Montaigne fut conseiller à ce Parlement de Bordeaux dont Étienne de la Boëtie passait pour l'oracle. Baïf fut maître des requêtes ; Belleau, précepteur de Charles de Lorraine; Béroalde de Verville, chanoine de la cathédrale de Tours [1]; Corneille Agrippa, médecin ; Pierre Charron, prédicateur ; Jean Bodin, procureur du roi. Brantôme, seigneur de Bourdeille, vécut toujours à la cour, portant l'épée et le collier de Saint-Michel. Il fut surtout homme de cabinet... de toilette. A la fin de la Ligue, Duplessis-Mornay fut nommé gouverneur de Saumur, en récompense de ses services militaires. Des divers auteurs de la *Satyre Ménippée*, deux, Gillot et Pierre Pithou, appartenaient à la magistrature. Robert Garnier fut conseiller au Parlement et Hardy fut comédien. Henry Estienne était imprimeur, et Estienne Dolet, imprimeur, poète et humaniste, fut, à ce triple titre, brûlé en place de

1. Béroalde de Verville avait reçu les ordres et exerçait véritablement l'état ecclésiastique. Au contraire, il faut se garder de citer comme appartenant au clergé Du Bellay, Ronsard, Desportes, Régnier, et autres, bien qu'ils fussent chanoines, ou abbés. Du canonicat et de l'abbaye, ils n'avaient que les bénéfices.

Grève, sous le règne de François Ier, dit le « père des lettres ».

Jacques Amyot était grand aumônier de France et Pierre de l'Estoile était grand audiencier du Parlement. Le capitaine du Bartas fut ambassadeur de Henri IV en Danemark ; Agrippa d'Aubigné fut maréchal de camp et vice-amiral ; Sully était premier ministre.

Au XVIIe siècle, voici Racan, officier aux gardes, et voici Saint-Amand, écuyer du coadjuteur, puis conseiller d'État de la reine de Pologne ; application de l'adage *In vino veritas*. Malherbe, qui disait « qu'un poète n'est pas plus utile à l'État qu'un jongleur de boules » avait longtemps mené la vie des camps. Retz, Saint-Réal, Bossuet, Fénelon, Massillon appartenaient à l'Église. La Rochefoucauld n'est pas plus homme de lettres que Saint-Simon. Tristan et Vaugelas étaient gentilshommes de Gaston d'Orléans. Madame de Sévigné n'écrivait pas, que nous sachions, pour être imprimée. Molière était comédien, comme Montfleury. La Bruyère, d'abord trésorier de France à Caen, devint professeur d'histoire du duc de Bourgogne. Adam Billaut était, comme on sait, menuisier à Nevers. Ce fut la physique qui conduisit Malebranche à la métaphysique ; s'il ne fut pas de l'Académie française, il fut de l'Académie des sciences. De même Pascal, auteur du *Traité de l'équilibre des liqueurs*,

s'occupait plus de sciences physiques et mathématiques, et de théologie, que de littérature. Notre grand Du Cange était trésorier de France en la généralité d'Amiens. Charles Perrault était conseiller des bâtiments royaux ; Amelot de la Houssaye, secrétaire d'ambassade ; Chorier, avocat à Grenoble ; Hamilton, colonel ; Bussy-Rabutin, mestre de camp de général de la cavalerie légère. Descartes porta toute sa jeunesse la casaque de soldat. Mézeray commença par être comptable aux vivres. C'est pourquoi devenu académicien, il voulait qu'on mît, comme exemple au mot « comptable », dans le Dictionnaire, l'adage : « Tout comptable est pendable. »

La littérature du XVIII[e] siècle se recrute moins que celle des siècles précédents parmi les hommes d'État, les gens de robe et les gens d'épée, encore que Montesquieu fût président à mortier, Lesage, employé dans les fermes ; Regnard, trésorier des finances ; Vauvenargues, capitaine d'infanterie [1]. Et Bernard de Montfaucon, et Dorat le mousquetaire, et Florian le dragon, et Destouches l'ambassadeur, et le maître d'armes Moncrif, et le président Hénault, et le président de Brosses, et Beaumarchais enfin ! Marie-Joseph Chénier fut officier de dragons, conven-

1. Prévost, tour à tour soldat, bénédictin, aumônier du prince de Condé, fut néanmoins un véritable *homme de lettres*, vivant de sa plume.

tionnel, inspecteur général des études sous l'Empire. André Chénier servit au régiment d'Angoumois ; en 89, il était secrétaire du comte de la Luzerne. Chamfort fut secrétaire d'un négociant hollandais, lecteur de madame Élisabeth, conservateur de la Bibliothèque nationale. Choderlos de Laclos, sous-lieutenant aux dragons de Louis XVI, joua son rôle pendant la Révolution et gagna, dans les guerres de l'Empire, les épaulettes de général d'artillerie. Louvet de Couvray, autre conventionnel, était commis libraire avant la chute de la royauté, et, à la Restauration, il mourait libraire au Palais-Royal. Le sénateur du 18 brumaire, Volney, fut sur le point d'être collègue de Bonaparte au Consulat. Parny fit la campagne de Pondichéry comme officier d'état-major. Restif de la Bretonne, si à la mode aujourd'hui dans le monde des bibliophiles, était imprimeur. Les précieux Mémoires de l'ancienne Académie des Inscriptions, qui ouvrirent la voie à l'érudition allemande, furent en grande partie, rédiges par des ecclésiastiques.

Au XIXe siècle même, où l'homme de lettres est à peu près assuré de vivre de sa plume, on compte nombre d'écrivains qui ne furent point des gens de lettres, puisqu'ils furent ministres, soldats, diplomates, professeurs, magistrats. Et, d'abord, un recueil de prosateurs français serait incomplet, à notre sens, s'il ne contenait une page de Napoléon. Châ-

teaubriand fut sous-lieutenant au régiment de Navarre, garde noble à l'armée de Condé, ambassadeur et ministre. Benjamin Constant fut du Tribunat et du Conseil d'État. Paul-Louis Courier signait, comme on sait, ses pamphlets et ses traductions du grec : ancien canonnier à cheval, vigneron. Alfred de Vigny porta l'uniforme des mousquetaires rouges et ne quitta l'armée, avec le grade de capitaine d'infanterie, qu'après avoir fait son nom comme poète. Lamartine, d'abord garde du corps, écrivit les *Méditations*, quand il était secrétaire d'ambassade, les *Harmonies*, quand il était ministre plénipotentiaire, les *Girondins*, quand il était député. Comme on le félicitait de son élection à l'Académie française, le grand poète répondit : « Cela m'a fait plaisir à cause de mon père, auquel on répétait que son fils avait du talent et qui n'en croyait pas un mot, parce qu'il n'était pas de l'Académie française. A part cela, si mes vers sont bons à quelque chose, ce sera à me faire nommer député. J'ai d'excellentes nouvelles du département du Nord ; l'industrie des betteraves y vit fort en alarmes, et l'on commence à croire que je pourrais la servir. On a raison ; nul ne connaît comme moi cette question-là ! En ce temps-ci, il n'y a plus pour les hommes sérieux qu'un but à poursuivre, et la poésie n'est que de la graine de niais. » Balzac fit ses premiers romans tout en corrigeant, comme impri-

meur, les épreuves des *Fables* de La Fontaine et de *la Jacquerie* de Mérimée. Au temps de ses plus grands succès, il visait sans cesse aux affaires et aux opérations industrielles. Celui qui signait Stendhal *la Chartreuse de Parme*, *le Rouge et le Noir* et *l'Amour* s'appelait Henri Beyle aux finances et dans les consulats. Avant d'être inspecteur des monuments historiques et sénateur, Mérimée mena de front, sous Charles X, les lettres et l'administration. Michelet, Cousin, Villemain, Ampère, Saint-Marc Girardin, professeurs ou maîtres de conférences, enseignaient en même temps qu'ils écrivaient. Montalembert fit plus de politique que de littérature. Lamennais et Lacordaire resteront comme de grands écrivains. Tocqueville fut magistrat et Vitet conseiller d'État. Ségur aurait pu, comme général de cavalerie, attacher une dragonne à son épée d'académicien. Paul de Molènes écrivit son premier roman étant sous-lieutenant et son dernier étant chef d'escadron. Barante et Amédée Thierry furent préfets. Joseph de Maistre, Bonald, Salvandy, Broglie, Guizot, furent ministres.

Il convient de s'arrêter à ce type complet de l'homme d'État et de l'homme de lettres. Par un sentiment de réserve, nous ne voulons pas citer ici les écrivains vivants. D'ailleurs, il suffit de regarder autour de soi. Partout, à l'Assemblée, dans les administrations, à l'armée, dans la diplomatie, dans l'enseignement, on

trouve des hommes dont on a lu et admiré les œuvres. Plus d'un prépare à la fois un discours pour Versailles et un discours pour l'Institut, en ces temps qui ont montré un empereur et des princes du sang auteurs de livres d'histoire, et un grand historien président de la République française.

Et il n'est point que la France qui ait ces faces de Janus tournées l'une vers la politique, l'autre vers les lettres. Voyez l'Italie, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Amérique. Dante est médecin, car il faut avoir un métier dans la république florentine; il combat ensuite comme soldat, puis il légifère et il négocie en qualité de prieur des six arts majeurs. Comme Pétrarque, Boccace porta la robe ecclésiastique; Guicciardin fut avocat consistorial, gouverneur des Romagnes, commissaire général des armées; l'Arioste fut plusieurs fois ambassadeur. Les vers de Michel-Ange comptent parmi les joyaux de la couronne poétique de l'Italie; les *Mémoires* de Cellini sont justement appréciés, et la meilleure vie des peintres est d'un peintre, Vasari. Camoëns, Cervantès et Calderon étaient soldats. Chaucer remplit plusieurs missions diplomatiques; Shakespeare était comédien; Milton fut secrétaire du Conseil d'État. Daniel de Foë fit du commerce et de l'industrie, et n'y fut pas heureux. Richardson était imprimeur; Swift, doyen de Saint-Patrick ; Sheridan, député ; Walter

Scott, shérif du comté de Selkirk. Byron, qui vécut en sportsman et qui mourut en soldat, disait qu'il était plus fier de descendre de ces Byron de Normandie, compagnons de Guillaume le Bâtard, que d'être l'auteur de *Manfred* et de *Childe Harold*. Grote dirigea longtemps la maison de banque qui porte encore son nom : *Grote and C°*. Dickens remplit les fonctions de sténographe du Parlement. Macaulay, Bulwer-Lytton, Disraëli, Gladstone, ne comptent pas moins comme écrivains que comme hommes d'État. Rizo Rangabé, qui a été officier, est ambassadeur. Winckelmann Boeckh, Otfried Müller et tant d'autres grands érudits étaient professeurs. Schiller écrivit *les Brigands* étant chirurgien militaire. Bürger était conseiller de justice. Pour Goethe, conseiller de légation, conseiller privé, président des finances, premier ministre, il s'enorgueillissait autant de ses diverses charges à la petite cour de Weimar que de ses drames et de ses poésies. Cooper fut consul général ; Emerson, pasteur ; Bancroft, ministre de la marine.

Nous demandons pour tous le droit d'écrire, nous réclamons l'égalité devant la critique. Il n'y a point d'autre thèse dans tout ceci. Nous ne nous aviserons pas de dire, avec Lamartine, que la littérature est une profession indigne d'un esprit sérieux, et nous sommes bien éloigné de penser que les écrits

des « amateurs » valent mieux que ceux des gens de lettres. Il fallait seulement montrer par des exemples que l'expression « littérature d'amateur » est abusive et même vide de sens. Si l'on entend par là des livres faits à la hâte, sans travail, sans amour, sans conviction, mal conçus et méchamment écrits, certes, il est une littérature d'amateur qu'on ne saurait trop mépriser. Mais, à ce compte-là, bien des hommes de lettres n'ont fait que de la littérature d'amateur. Si, au contraire, on appelle de ce nom les livres des hommes d'État, des magistrats, des diplomates, des militaires, il n'y a pas de littérature d'amateur ; car la moitié peut-être des hommes qui ont fait œuvre d'écrivain n'en faisaient pas profession.

Avril 1875.

L'ART DU PEINTRE

ET

L'ART DE L'ÉCRIVAIN

LES TABLEAUX DE SIÈGE DE THÉOPHILE GAUTIER

Dans cette même semaine a paru le nouveau livre de M. Théophile Gautier : *Tableaux de siège*, et s'est ouverte, rue Le Peletier, une exposition de cinquante tableaux sur le siège de Paris.

Si heureuse rencontre ne s'était pas offerte à Lessing quand il écrivit le livre fameux du *Laocoon ou Des limites de l'art et de la poésie*. Quels enseignements il eût tirés de la comparaison des mêmes sujets traités par le pinceau et par la plume. C'était tout un chapitre à ajouter au *Laocoon*. Les mêmes aspects d'une ville investie, les mêmes scènes, les mêmes épisodes représentés par le peintre et par l'écrivain, c'eût été pour l'illustre critique une occasion d'analyses, de parallèles, de considérations de toute sorte.

Un Lessing français serait d'autant mieux préparé à bien juger ces deux expressions de l'art, partant de deux points opposés pour atteindre un même but, qu'il aurait été spectateur de ces scènes, à moins encore qu'il n'y eût été acteur. Il lui suffirait de fermer la paupière pour les voir émerger en lignes précises et colorées du fond de sa mémoire. Il se trouverait donc à même de décider en toute connaissance si ce sont les pages du livre ou les toiles de l'Exposition qui s'accordent le mieux avec ses propres souvenirs, qui retracent le plus vivement ces tableaux du siège qu'il a encore présents à la pensée, qui évoquent avec le plus de force ces impressions multiples et ineffaçables qu'il a reçues pendant le fatal hiver de 1870-1871, dans un combat d'avant-poste, dans une grand'garde aux tranchées, dans une faction aux remparts, dans une promenade sur la Seine, dans une queue à la porte d'un boucher ou d'un boulanger, au départ d'un bataillon allant au combat, au passage d'un convoi de blessés, dans une station devant l'étalage de Chevet dégarni, dans une visite à un hôpital, à une représentation au bénéfice des canons. Le souvenir aidant, il aurait à la fois devant les yeux et les originaux et les deux copies.

Le malheur est qu'il n'y a plus de Lessing, et la difficulté pour juger impartialement, c'est qu'une de ces copies : les chapitres du livre, est faite par un

maître, tandis que l'autre : les tableaux, est faite par des élèves. Dans une étude comparée des deux imitations, on serait forcé d'employer sans cesse la formule « toutes choses égales d'ailleurs », et l'on serait toujours entraîné à donner la supériorité à l'œuvre écrite, parce que sa valeur intrinsèque est incontestablement plus grande. Il faut donc renoncer à une comparaison suivie et, quant aux tableaux, borner la discussion à des généralités.

I

Simonide a dit : « La peinture est une poésie muette et la poésie une peinture qui parle. » Si l'aphorisme est peut-être paradoxal, encore vaut-il mieux que cette pensée de La Fontaine qui est, en vérité, d'un bon sens un peu ingénu :

> Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles.
> Ni les yeux ne sont les oreilles.

Pour Lessing, il n'y a pas de mal qu'un peintre soit en même temps poète, et il n'y en a pas davantage si un poète se fait quelquefois peintre. Mais tous les tableaux ne sont pas du ressort de l'art d'écrire, et les moyens d'expression sont différents pour le peintre et pour l'écrivain. Les principes de Lessing peuvent se réduire à ceci : La succession du temps appartient au poète, l'espace

au peintre. L'un a le mouvement, l'autre l'étendue. Le peintre fait embrasser toute la scène en un seul regard ; le poète est obligé de décrire un à un tous les objets qui la composent. C'est ce qui constitue son infériorité relative vis-à-vis du peintre ; car dénombrer les unes après les autres diverses choses qu'il faut absolument découvrir tout à la fois dans la nature pour qu'elles puissent former un tout, et tenter par cette longue énumération de nous présenter l'image du tout, c'est prodiguer inutilement son talent. Mais le poète a pour lui le temps et le mouvement. Il peut prendre chaque action à son origine et la conduire, par toutes ses époques, par tous ses mouvements, jusqu'à son accomplissement. Chacune de ses époques, chacun de ses mouvements, coûterait à l'artiste un ouvrage entier et ne coûte qu'un mot à l'écrivain.

En résumé, selon Lessing, le poète devrait décrire seulement des actions se modifiant à toute minute par le mouvement et des personnages agissants, que la description suivrait ainsi tour à tour dans leurs nouveaux gestes, leurs nouvelles attitudes et leur nouvelle expression. Le calme serait la condition essentielle de l'œuvre plastique ; le mouvement la condition absolue de l'œuvre écrite. L'auteur du *Laocoon* fonde sa théorie sur la célèbre description du bouclier d'Achille dans l'*Iliade*. « Homère, dit-il, ayant

à décrire un bouclier, ne nous peint pas un bouclier tout fait, mais un bouclier que l'on fait. Cet artifice poétique, qui consiste à rendre successivement dans le récit ce qui était coexistant dans l'objet même, cet artifice lui a servi, dans cette occasion, à substituer, à l'ennuyeuse description d'un corps, le tableau animé d'une action. Ce n'est point le bouclier qu'il nous montre, c'est le dieu travaillant au bouclier. Nous voyons Vulcain, armé du marteau et de la tenaille, s'approcher de son enclume ; il dégrossit d'abord les différentes plaques de métal qui doivent servir à son ouvrage, et bientôt les figures qui doivent l'orner sortent à nos yeux de l'airain sous les coups mieux ménagés du divin artiste. Nous ne le perdons point de vue que son travail ne soit achevé ; et, lorsqu'il l'est, nous contemplons avec étonnement son œuvre ; mais c'est avec l'étonnement d'un témoin oculaire qui ne peut cependant douter de ce qu'il a vu. »

On trouverait sans peine des arguments contre les théories de Lessing, si savantes et si ingénieuses qu'elles soient. Au demeurant, seules les propositions comme : « Dans tout triangle, la somme des angles est égale à deux angles droits, » ne sauraient être réfutées. En esthétique, en philosophie, en politique, toute théorie provoque la discussion. Ainsi on peut, avec Lessing, dénier à l'écrivain le

pouvoir de décrire une scène étendue ; « car il doit » montrer les unes après les autres diverses choses » qu'il faut absolument découvrir tout à la fois dans » la nature pour qu'elles puissent former un tout ». Mais on peut aussi objecter à Lessing que, quelque étendu que soit le rayon visuel de l'homme, il y a tel tableau de musée, tel spectacle de la nature qu'on ne peut embrasser d'un seul regard. On est forcé alors, comme si on lisait une description, de regarder tour à tour chaque épisode traité dans ce tableau, chaque point de vue de ce paysage, « choses qu'il faut cependant découvrir tout à la fois pour qu'elles puissent former un tout ». Supposons un Grec contemporain d'Alcibiade ; pouvait-il voir d'un seul coup d'œil toutes les figures de la frise de la cella du Parthénon, qui régnait sous le portique, autour de l'édifice, sur cent cinquante-huit mètres de longueur. Cependant cette frise représentait un seul sujet : la procession des Panathénées, et les figures en étaient presque absolument liées les unes aux autres. Une œuvre de Phidias, comme pièce à conviction contre Lessing, ne ferait-elle pas condamner par tout jury le critique allemand, au moins à l'amende honorable ?

A entendre Lessing, l'avantage de l'écrivain, c'est qu'il agit avec une liberté plus grande, négligeant les détails secondaires et marquant seulement les grand traits, parce qu'il peut s'écarter de l'imitation

exacte du modèle, pourvu qu'il en donne l'impression. Le peintre, au contraire, doit représenter le modèle tout entier, sans l'omission d'un détail et avec le même fini pour chaque partie. Donc, le peintre qui, forcément, procède par détails, personnifierait l'analyse, et l'écrivain, qui a la liberté de procéder par grands traits caractéristiques, personnifierait la synthèse. Et cependant le peintre, qui prend l'action à son moment suprême, est en réalité plus synthétique que le poète, qui retrace successivement toutes les époques de l'action. Il n'y a pas dans les littératures de synthèse égale au carton de *l'École d'Athènes* de Raphaël, au *Champ de bataille d'Eylau* de Gros, à *la Barque de Dante* de Delacroix. Ainsi le peintre, par des moyens analytiques, atteint à la synthèse, au lieu que le poète reste dans l'analyse malgré l'emploi de moyens synthétiques.

D'autres objections se présentent encore. Mais, loin de rejeter les idées trop absolues de Lessing, admettons-les, et voyons si les « tableaux » de Théophile Gautier s'accordent avec les théories du critique allemand.

Nous partons de ces deux principes : d'une part, le mouvement appartient exclusivement à l'écrivain. Or le mouvement est l'âme même de toutes les scènes du *Siége de Paris*. D'autre part, le poète doit toujours, dans la description, employer l'artifice d'Homère, c'est-à-dire « substituer à la description

d'un corps le tableau animé d'une action ». Or c'est là même le procédé descriptif accoutumé du maître écrivain qui s'appelle Théophile Gautier. L'admirable page plastique par quoi se termine *Mademoiselle de Maupin* est, en ce sens, absolument homérique. L'action est tellement mêlée à la description qu'il est impossible de voir où celle-ci commence et où celle-là finit.

Ce « procédé homérique », qui est évidemment inné chez M. Théophile Gautier, on le retrouve dans la plupart des descriptions, ou, pour parler comme Lessing des « actions décrites », ou des « descriptions animées » de ses voyages, de ses poésies, de ses romans. Ce procédé, M. Théophile Gautier n'a pas manqué de l'employer pour ses *Tableaux de siège*, et il a su le varier à l'infini. Dans la *Navigation sur la Seine* et dans *le Chemin de fer de ceinture*, les deux premiers chapitres du livre, ce ne sont pas seulement les figures qui s'agitent, les scènes qui se succèdent devant l'écrivain ; c'est aussi l'écrivain qui passe à toute vapeur devant les personnages et qui les décrit en quelques traits larges et rapides. Lessing ne nierait pas le double mouvement de cette description, et il ne manquerait pas d'y découvrir un artifice nouveau à citer comme exemple.

« Le bateau prend sa course, et les rives filent » de chaque côté comme des bandelettes qu'on dé-

» roulerait, développant une grande variété d'aspects.
» Bercy apparaît avec ses rangées de tonneaux sur
» le port, ses maisons frappées d'un vif soleil, ses
» magasins, ses enseignes en grandes lettres, et,
» dans l'interstice des constructions, ses masses
» d'arbres surmontées de quelques hauts peupliers,
» qui, malgré l'automne avancé déjà, ont gardé leur
» verdure d'été. La saison est si clémente, d'ailleurs,
» que les gamins, tout nus, se baignent le long du
» rivage, ont de l'eau jusqu'au ventre, pêchent des
» épinoches dans leur mouchoir. Des palefreniers
» mènent les chevaux à l'abreuvoir ; des femmes,
» agenouillées sur une poignée de vieille paille,
» lavent leur linge à la rivière, car les blanchis-
» seuses de la banlieue n'arrivent plus à jour fixe
» avec leurs charrettes, et Paris, pour changer de
» chemise, a du s'armer lui-même du battoir. Pen-
» dant que le pyroscaphe descend le fleuve, sur le
» quai passent au grand trot, avec ce retentissement
» formidable, qui ressemble au bruit du char de
» Capanée, les pièces de canon et les fourgons d'ar-
» tillerie. Les baïonnettes des régiments en marche
» luisent au soleil comme les épis d'une moisson
» d'acier. On est toujours accompagné par le bruit
» rythmé du tambour et l'éclatante fanfare du
» clairon. Une activité militaire sans pareille, une
» animation extrême règnent sur tout le quai : on

» va, on vient, on manœuvre, on défile, on monte,
» on descend, on charrie toute sorte de denrées,
» on empile les bûches, on range par assises les
» planches et les madriers. Le temps du rêve est
» passé. Toutefois, ce mouvement dans la lumière
» ressemble à de la joie, et, malgré la tristesse de
» la situation, le spectacle de l'activité humaine sous
» un beau ciel bleu est toujours gai. »

Oui, le mouvement sous un beau ciel bleu est toujours gai. C'est pourquoi le peintre serait ici vaincu par le poète ; car il ne pourrait, avec ce rayonnant soleil, donner au spectateur l'impression de tristesse et d'inquiétude que M. Théophile Gautier réussit par quelques mots à faire naître chez le lecteur. On ne sentirait pas dans le tableau qu'on est à la veille de la bataille, que cette fébrile animation cache bien des angoisses, que ces soldats qui passent ne vont pas à la parade, mais aux avant-postes. Non seulement M. Théophile Gautier reproduit la scène dans sa mobilité et dans sa variété de kaléidoscope : il exprime les sentiments qu'inspirait le dramatique contraste de sa gaieté apparente et de sa triste réalité. Ces oppositions si fréquentes dans la nature ne sont point du domaine de la peinture. Tout y doit être à l'unisson pour donner une impression nette. C'est ainsi que Delacroix, — le plus poète des peintres, comme Théophile Gau-

thier est le plus peintre des poètes, — voulant exprimer dramatiquement une scène analogue dans *la Barque de don Juan* a eu recours à une transposition d'effet. Relisez ces vers de lord Byron : « Le » quatrième jour parut, mais pas un souffle d'air ; » l'Océan dormait comme un enfant non sevré. Le » ciel et la mer étaient bleus, sereins et doux. La » rage de la faim se fit sentir. » Dans le poème, ces hommes qui souffrent et vont s'entr'égorger au milieu de la sérénité de la nature, forment une opposition dramatique. Dans le tableau, c'est la fureur de la mer, ce sont les menaces du ciel noir d'où va tomber la foudre, qui font le drame. Il perdrait un effet saisissant si le peintre s'en fût tenu à la traduction littérale du texte.

Voici un autre « tableau de siège » qui tient également de la description animée que préconise Lessing : « Nous sortons. La nuit est d'un noir sinistre que » hache une pluie diagonale poussée par le vent et » mêlée de flocons de neige demi-fondue. Les pompes » à vapeur établies sur le quai dégorgent à travers » l'ombre une fumée livide. La Seine roule ses flots » couleur d'encre, épais, huileux comme ceux du » Styx ou de l'Achéron. A de courtes distances, un » fanal à la proue, un fanal à la poupe, projetant des » lueurs par les fenêtres de leurs cabines, passent des » bateaux-mouches. Ils s'arrêtent aux débarcadères.

» et, sous la lumière des lanternes, à travers un
» fourmillement confus d'ombres, se dessinent des
» groupes étranges d'une apparence fantastique et
» spectrale. Ce sont des blessés qu'on rapporte ; ils
» ne resteront pas du moins jusqu'au pâle matin
» d'hiver sur le champ de bataille, et le froid noc-
» turne ne les soudera pas avec leur sang coagulé à
» la boue glaciale et durcie. Des voitures, des bran-
» cards les emmènent aux ambulances. Leur glorieuse
» journée est faite, et, si la douleur les laisse dormir,
» ils rêveront de victoire et de délivrance. — Sur la
» façade éteinte du Louvre, de l'autre côté de l'eau,
» flamboient deux grandes fenêtres avec des palpita-
» tions rougeâtres qui feraient croire à un incendie
» intérieur. Sur ce fond lumineux vont et viennent,
» comme des ombres chinoises mal appliquées au
» transparent, des silhouettes vagues, occupées d'une
» besogne mystérieuse. L'anhélation d'un soufflet,
» en rendant la clarté plus ou moins vive, les efface
» ou les accuse. Ce qui produit cette lueur inquié-
» tante, c'est une forge où l'on répare les fusils ».

Si ce tableau l'emporte en impression lugubre sur une toile exposée rue Le Peletier, qui représente le même sujet, c'est que l'artiste ne peut peindre l'action qu'il veut faire voir que dans sa nudité figurative. L'écrivain peut au contraire, en décrivant, indiquer mille choses qui n'appartiennent pas à la vue seule

de l'action, mais qui cependant sont essentiellement inhérentes à cette action, tels les bruits, rumeurs, cris, plaintes, roulements de voitures, fanfares de trompettes, sifflements du vent, clapotement de l'eau, détonations d'armes à feu, cliquetis d'armes blanches ; tels les sentiments souriants ou mornes, gais ou terribles que cette action fait éprouver ; telle l'image qu'elle suggère, le souvenir qu'elle évoque, la crainte ou l'espérance qu'elle inspire ; telles enfin, les impressions physiques mêmes que le corps ressent au moment où se passe cette action, le froid, la chaleur, la faim, la fatigue. — Élien, qui ment souvent, conte que Théon, exposant devant la foule son célèbre *Guerrier courant au combat*, fit sonner de la trompette au moment où il découvrit le tableau. C'était chercher à donner une impression plus grande par un artifice tout à fait étranger à l'art de la peinture. De même, quand Poussin inscrivait : *Et in Arcadia ego !* il employait un moyen purement littéraire pour ajouter à l'effet pictural.

C'est un poète qui a dit : « Il y a les larmes des choses. » Quelques peintres, il est vrai, excellent à montrer ces larmes des choses. Corot a su mettre dans plusieurs de ses paysages une pénétrante mélancolie. Mais l'écrivain n'est pas moins apte à faire sentir la tristesse des sites et des atmosphères, témoin ce *bout de croquis*, comme l'appelle M. Théophile Gautier :

« Comme la pluie continuait à tomber, nous pour-
» suivîmes notre promenade. A l'entrée de la galerie
» d'Orléans, les crieurs de journaux — cette meute
» de la publicité — aboyaient à pleine voix, et leurs
» clameurs prenaient, sous la voûte vitrée, une
» résonance assourdissante. Des acheteurs se grou-
» paient autour d'eux et formaient sur ce point une
» espèce de foule noire et fourmillante ; mais, dès
» qu'on s'était engagé sous les arcades, on retombait
» dans la solitude la plus profonde. Quoiqu'il fût
» sept heures à peine, les boutiques étaient fermées ;
» de rares becs de gaz, largement espacés, trem-
» blotaient, tourmentés par le vent, et jetaient des
» reflets mouillés sur les flaques d'eau du jardin :
» de loin en loin, apparaissait comme une ombre un
» passant se dirigeant d'un pas hâtif vers son pauvre
» dîner obsidional ; des femmes vêtues de noir, un
» enfant à la main, qui les suivait *non passibus*
» *æquis*, filaient le plus rapidement possible, yeux
» baissés, voilette rabattue, pressées par la nuit,
» mais en très petit nombre, de sorte que la longue
» galerie paraissait déserte. Des bouffées de pluie
» arrivaient à travers les baies des arcades et fai-
» saient miroiter les dalles boueuses. Un air humide,
» quoique nous fussions à l'abri, pénétrait nos vête-
» ments, et au malaise de l'âme se joignait le malaise
» du corps. »

II

Lessing reconnaît à l'écrivain la puissance d'évoquer une scène ou une figure par quelques traits larges ou caractéristiques. Mais il condamne dans l'art d'écrire toute description par accumulation de détails. « Rien, dit-il, ne s'exprime aussi mal par les paroles que ce que la peinture est le mieux en état de rendre par les contours et les couleurs. » A l'appui de cette proposition, Lessing cite le portrait célèbre que l'Arioste a tracé d'Alcine : « Il n'est point d'or qui » ne perde de son éclat auprès de sa blonde cheve- » lure, les couleurs du lys se marient à celles des » roses sur ses joues délicates, son front limité avec » une juste mesure — *che lo spazio finia con giusta* » *meta* — ressemble à l'ivoire le mieux poli. Sous » deux sourcils noirs, délicats et bien arqués, bril- » lent deux yeux noirs semblables à deux soleils... » Plus bas s'étend, au milieu du visage, un nez » auquel l'envie elle-même ne trouverait rien à cor- » riger. Au-dessous, et comme entre deux petites » vallées, se voit une bouche aussi vermeille que le » cinabre pur; elle renferme deux rangées de perles » choisies... Son col a la blancheur éclatante de la » neige et sa gorge celle du lait... » La description continue sur ce ton pendant plus de quarante vers.

Lessing a bien raison de dire que « c'est un portrait sans portrait », et c'est très à propos qu'il y oppose ce passage de l'*Iliade,* où Hélène apparaît devant les vieillards troyens : « Non, » s'écrient-ils, « l'on n'en » pourrait vouloir aux Troyens et aux Grecs de s'être » soumis depuis si longtemps à de si grands maux » pour une telle femme. Elle ressemble véritablement » aux déesses immortelles. » Ce qu'on ne peut décrire dans ses éléments, conclut Lessing, il faut le faire connaître par son effet. Et il ajoute : « Est-il rien qui puisse donner une idée plus vive de la beauté d'Hélène que de voir la froide vieillesse la juger digne de causer une guerre qui coûte tant de larmes et de sang ? »

Les paroles de Lessing sont fort judicieuses. Mais on ne peut varier assez ce procédé de description pour qu'il suffise dans toutes les conjonctures. Quand Desgrieux dit simplement de Manon Lescaut : « Elle » me parut si charmante, que, moi qui n'avais jamais » pensé à la différence des sexes ni regardé une » fille avec un peu d'attention, je me trouvai en- » flammé tout d'un coup jusqu'au transport, » l'abbé Prévost emploie, sans s'en douter assurément, le procédé homérique. Mais, si Prévost avait eu à parler en même temps de quatre femmes et voulu, comme le demande Lessing, marquer leur beauté particulière par l'effet qu'elle produisait et non par

les éléments qui la composaient, il n'eût pu cependant dire de chacune d'elles tour à tour : « Elle me parut » si charmante, que, moi qui n'avais jamais pensé, » etc., etc. C'est ici qu'il faut forcément recourir à une description, sinon suivie dans tous les détails, du moins esquisée par grands traits caractéristiques. Au début de *Fortunio*, M. Théophile Gautier a accompli ce tour de force de décrire en deux pages quatre femmes, toutes quatre également belles et toutes quatre d'une beauté différente.

Au reste, Lessing triomphe trop facilement des poètes qui se veulent faire peintres, en citant le portrait d'Alcine par l'Arioste. Tout le monde préférera à cette longue description, pleine de métaphores et de concetti, non seulement cela va sans dire, la réflexion des vieillards troyens sur Hélène, mais même la façon un peu trop commode dont Virgile se tire du portrait de Didon : *Pulcherrima Dido,* dit-il, et c'est tout. On donne raison à Lessing devant l'Alcine de l'Arioste, — une Alcine que l'on pourrait appeler chryséléphantine ; — mais n'aurait-il pas tort devant la Rosette si vivante de Théophile Gautier : « Elle pouvait avoir vingt-cinq ou vingt-six ans. Sa » taille était petite mais assez bien prise, quoiqu'un » peu chargée d'embonpoint. Elle avait le bras blanc et » potelé, la main assez noble, le pied joli et même » trop mignon, les épaules grasses et lustrées,

» peu de gorge, mais ce qu'il y en avait fort satis-
» faisant et ne donnant pas mauvaise idée du reste.
» Pour les cheveux, ils étaient extrêmement brillants
» et d'un noir bleu comme des ailes de geai; le
» coin de l'œil troussé assez haut vers la tempe, le
» nez mince et les narines fort ouvertes; la bouche
» humide et sensuelle, une petite raie à la lèvre
» inférieure, et un duvet presque imperceptible aux
» commissures. Et, dans tout cela une vie, une ani-
» mation, une santé, une force et je ne sais quelle
» expression de luxure adroitement tempérée par la
» coquetterie et le manège. » Certes, dans ces lignes l'écrivain rivalise avec le peintre. On peut dire de ce portrait écrit ce que l'on dit souvent d'un portrait peint, que, dans la rue, on reconnaîtrait l'original.

C'est que nous sommes loin ici de l'or, de l'ivoire, des perles, des lys, des roses, du lait et de la neige de l'Arioste ! Et cependant l'art du poète qui a vraiment des yeux de peintre et le sens des couleurs est infini. Avec des métaphores qui semblent surannées, M. Théophile Gautier a su évoquer en trois vers la pâle théorie des vierges des primitifs allemands :

Les vierges sur fonds d'or aux doux yeux en amande,
Pâles comme le lys, blondes comme le miel,
Les genoux sur la terre et le regard au ciel.

III

Sans pour cela quitter le sujet qui nous occupe, nous nous sommes laissé entraîner par Lessing et par M. Théophile Gautier, bien loin de Paris assiégé, dans l'île d'Alcine, à Troie et dans le monde semi-réel, semi-fantaisiste de *Mademoiselle de Maupin.*

Revenons aux « Tableaux de siège » et arrêtons-nous devant celui-ci :

« C'était, sur la place d'Armes de Versailles, une
» halte de prisonniers qu'une escorte conduisait à Sa-
» tory. Il faisait, ce jour-là, une chaleur à mettre les
» cigales en nage. Pas un souffle d'air, pas un nuage
» au ciel ; le soleil versait sur la terre des cuillerées de
» plomb fondu. Ces malheureux, amenés des portes
» de Paris à pied, par des hommes à cheval qui les
» forçaient involontairement de presser le pas, fati-
» gués du combat, en proie à d'affreuses transes,
» haletants, ruisselants de sueur, n'avaient pu aller
» plus loin, et il avait fallu leur accorder quelques
» instants de repos. Leur nombre pouvait s'élever à
» cent cinquante ou deux cents. Ils avaient dû s'ac-
» croupir ou se coucher à terre, comme un troupeau
» de bœufs que leurs conducteurs arrêtent à l'entrée
» d'une ville. Autour d'eux leurs gardiens formaient
» le cercle, accablés comme eux de chaleur, se

» soutenant à peine sur leurs montures immobiles et
» s'appuyant la poitrine au pommeau de leur selle.
» Le pistolet chargé semblait peser à leurs mains, et
» visiblement ils luttaient contre le sommeil. On n'au-
» rait pu dire la couleur de leur uniforme, tant la cou-
» che de poussière qui le recouvrait était épaisse, et la
» longue lance à fer aigu, sans banderole, appliquée
» à leur cuisse, indiquait seule à quelle arme ils ap-
» partenaient. Toute particularité avait disparu. Ce
» n'était plus le soldat, c'était le guerrier pris en lui-
» même, le guerrier de tous les temps et de tous les
» pays, aussi bien un Romain qu'un Cimbre, un Grec
» qu'un Mède. Tels qu'ils étaïent, ils eussent pu figurer
» sans anachronisme dans les batailles d'Alexandre
» et de César. Leurs chevaux, simplement harna-
» chés, mouillés de sueur, blancs d'écume, ne se
» distinguaient par aucun détail moderne. Ils gar-
» daient un caractère de généralité antique. »

Cette scène que M. Théophile Gautier montre s'agrandissant du particulier au général,— et elle était ainsi dans la réalité, nous nous rappelons parfaitement en avoir été spectateur en compagnie du poète d'*Émaux et Camées*, — un peintre n'aurait pu la rendre avec ce même effet et avec cette même vérité. Si le peintre avait représenté les cavaliers d'escorte dans leur caractère typique et impersonnel, on n'eût pas reconnu en eux des lanciers de l'armée de Versailles,

et la vérité eût été détruite. Si, au contraire, il eût simplement peint ces cavaliers comme des lanciers poudreux, l'effet grandiose du tableau se fût évanoui.

Lorsque Horace écrivait ces mots : *Sic pictura poesis*, cités si souvent à contre-sens, il ne voulait nullement dire que l'art du poète rivalise dans la description avec l'art du peintre. Mais on ne saurait condamner ceux qui tronquent son vers pour l'ériger en aphorisme, quand on lit ces maîtres-peintres du XIXe siècle, parmi lesquels Théophile Gautier occupe la première place.

Novembre 1871.

M. ERNEST RENAN

MARC-AURÈLE ET LA FIN DU MONDE ANTIQUE

M. Ernest Renan a mis le mot « Fin » à cette grande histoire des *Origines du Christianisme*, en laquelle et pour laquelle il a vécu vingt années. C'est une des œuvres les plus considérables du XIX[e] siècle; mais c'est aussi une œuvre qui n'était possible qu'en ce siècle. L'érudition profonde et vaste, embrassant les Livres saints, les Apocryphes, le Talmud, les Pères de l'Église, les auteurs ecclésiastiques, les hérésiarques, les controversistes et les historiens païens, cette érudition qui, en somme, était à la portée des savants d'autrefois et que quelques-uns ont possédée, n'y eût pas suffi. Il fallait la critique et la méthode qui sont le triomphe de notre temps. D'autre part, le scepticisme agressif de Bayle, ou la raison, armée d'esprit

de Voltaire, y eût aussi peu convenu que la foi robuste de Bossuet. Un pareil sujet demandait la philosophie tranquille et détachée d'un sage d'aujourd'hui qui, en toute conscience et en toute liberté, cherche la vérité, sans vouloir en forger une arme au profit d'une idée ou d'un parti. Un des caractères de ce livre, qui, au moins pour le premier volume, a suscité tant de polémiques, est l'abstention de toute polémique. Qu'on ait fait un instant de ces belles études un livre de combat, ce n'était pas dans la pensée de l'auteur, encore moins dans son ambition. Un homme qui a l'esprit et le bon sens de M. Renan ne saurait se poser en ennemi de Jésus-Christ. Loin de là, il subit l'action de son génie, il a le culte élevé de sa pure gloire, il admire et exalte sa grande âme. C'est un confesseur à sa manière. Ces sentiments ou ces ressouvenirs quasi religieux auxquels M. Renan obéit sans révolte, et qui donnent à sa manière un charme si pénétrant, une sorte d'onction, pourrait-on dire, ne font jamais dévier sa critique, mais ils en voilent la rigueur. D'ailleurs, pour être moins durement précises que les conclusions du docteur Strauss ou de M. Havet, par exemple, celles de M. Renan n'en sont ni moins suggestives ni moins troublantes. Mais un profond sentiment anime toutes les pages, emporte le livre hors de l'exégèse pure et

nous donne véritablement l'histoire de l'âme humaine pendant deux siècles.

Pour l'art savant de la composition, la grâce sévère du style, le relief des figures, l'intense lumière d'Orient discrètement répandue sur les paysages, on ne peut se lasser d'admirer le puissant et délicat artiste que ne cesse jamais d'être Ernest Renan. *Qualis artifex!* — Mais voici que nous nous laissons entraîner à parler dans leur ensemble des *Origines du Christianisme*, quand notre article devait être consacré seulement à *Marc-Aurèle.* La tâche est cependant suffisante. Et pourtant, puisque le livre forme le dernier volume de cette grande œuvre, pouvait-on ne pas saluer le monument au passage?

I

« Pour mépriser le chant, la danse, disait Marc-» Aurèle, il suffit de les diviser en leurs éléments. » Pour la musique, par exemple, si tu divises chacun » des accords en sons et que tu te demandes pour » chaque son : « Est-ce là ce qui te charme? » il » n'y a plus de charme. Or, pour tout ce qui n'est » pas la vertu, réduis l'objet à ce qui le compose en » dernière analyse, et, par cette division, tu arriveras » à le mépriser. Applique ce procédé à toute la vie. » Mais la vie n'est plus alors qu'une misérable et

triste comédie; il faut une âme singulièrement trempée pour la supporter. Encore, d'une âme si ferme que soit un Marc-Aurèle, pareil détachement n'est pas sans répandre un morne ennui en lui et autour de lui. On a accusé l'impératrice Faustine. Combien de femmes eussent entièrement donné leur cœur à cet homme, qui pour tout ce qui n'était pas la vertu, s'imposait de diviser les éléments des choses afin de les réduire à néant!

« La sagesse de Marc-Aurèle était parfaite, dit M. Renan, c'est-à-dire que son ennui était sans bornes. » Est-ce donc là le dernier mot de la philosophie, le but suprême de la vie? M. Renan, tout en admirant Marc-Aurèle, ne le croit pas : « Ce qui lui manqua, dit-il, ce fut à sa naissance le baiser d'une fée, une chose très philosophique à sa manière, je veux dire l'art de céder à la nature, la gaieté qui apprend que l'*abstine et sustine* n'est pas tout, et que la vie doit aussi pouvoir se résumer en « sourire et jouir ».

Fils adoptif d'Antonin le Pieux et élève de Junius Rusticus, Marc-Aurèle eut l'éducation d'un prince et l'éducation d'un philosophe. Mais, s'il reçut sans plaisir les premiers honneurs, le sacerdoce, la préfecture la questure, le consulat, il se livra avec passion à l'étude et à la philosophie. Dès sa première jeunesse, il prit, avec les doctrines des stoï-

ciens, leurs pratiques austères : vêtu du manteau philosophique, couchant sur la dure, menant une vie de travail et de mortifications. Sa mère dut plusieurs fois intervenir auprès de lui, le conjurant, au nom de sa santé, ainsi compromise, de prendre quelque relâche. Désigné pour l'empire dès l'âge de dix-huit ans, il vécut dans cette idée vingt-deux années, avec plus d'appréhension sans doute que d'impatience. Le 7 mars 161, quand le tribun de service apporta dans sa chambre, sur l'ordre d'Antonin mourant, cette statue d'or de la Fortune qui devait toujours se trouver dans l'appartement de l'empereur, Marc-Aurèle vit, non sans tristesse, ce signe de la toute-puissance. N'avait-il pas sondé les abîmes de vanité de toutes les choses humaines ? Il accepta l'empire comme un devoir. Homme de contemplation et de spéculation, il n'avait aucun désir de l'action, dont peut-être, au fond de lui-même, il faisait peu de cas. Disciple de l'école stoïcienne, il en savourait âprement la maxime désabusante : « La vertu est le seul bien, le vice le seul mal ; tout le reste n'est ni bien ni mal [1]. »

Cette doctrine préparerait mal au gouvernement des hommes si ce culte exclusif du bien ne portait néces-

1. *Sola bona quæ honesta, mala tantum quæ turpia ; potentia, nobilitas, cæteraque extra animum neque bonis, neque malis.* Tacite, *Hist.* IV, 5.

sairement en lui l'idée sincère et réfléchie du devoir. Qui mieux que Marc-Aurèle eût compris le devoir! M. Renan dit même « qu'il ne comprit parfaitement que le devoir ». Or, choisi par Antonin, qu'il aimait et qu'il vénérait, pour son successeur, Marc-Aurèle avait le devoir de régner : il régna. Comme empereur, son devoir était l'ordre dans l'administration, l'équité dans la justice, la liberté et le bien-être assurés au plus grand nombre : il s'efforça d'y veiller. Marc-Aurèle, en philosophe qu'il était, méprisait et détestait la guerre. Mais il avait charge de l'intégrité de l'Empire, et les frontières du Danube étaient menacées, attaquées : six ans durant, Marc-Aurèle vécut dans les camps et dans les combats, bravant les flèches des Marcomans et des Quades, les rigueurs de l'hiver, la faim, la soif, les fatigues, les épidémies. La nuit, retiré dans sa tente, il se retrouvait avec soi-même et se plaisait à oublier son insipide rôle de chef de guerre, si antipathique à sa nature, en écrivant l'admirable livre des *Pensées*.

Faire tout par devoir, c'est ne rien faire par plaisir. Il manque aux entreprises l'ardeur, l'entrain, la foi. Marc-Aurèle n'avait foi qu'en sa vertu et non en son génie. Il régna sagement, mais pour ainsi dire sans conviction, et sans se départir jamais d'une certaine indifférence philosophique. Il était trop détaché des vaines réalités pour s'y dévouer tout entier.

Ainsi, il fut impuissant à arrêter la désorganisation militaire et administrative, il laissa Vérus compromettre l'Empire, Faustine compromettre l'empereur, et il ne sut pas faire l'effort de volonté qui eût épargné au monde le règne de Commode. Il mena la guerre bravement. Toutefois il hésita à frapper des coups décisifs, traîna la campagne et n'obtint que des succès sans résultat. Entre le combat de la veille et celui du lendemain, il raisonnait sur la vanité de la guerre et disait : « L'araignée est fière de prendre » une mouche ; tel est fier de prendre un levraut ; tel » une sardine ; tel, des sangliers ; tel, des Sarmates. » Au point de vue des principes, tous brigands. » C'était penser en philosophe. Mais cette façon d'envisager la guerre n'est point d'ordinaire celle des grands capitaines.

Marc-Aurèle a eu dans la mémoire des hommes l'unanime admiration. Après sa mort, les Romains le proclamèrent « dieu propice », il entra parmi les Pénates, et l'on déclara sacrilège quiconque n'aurait pas son image. Les chrétiens ont volontairement oublié les persécutions de son règne, tenant à compter un tel souverain parmi leurs protecteurs[1]. Tous les historiens de Marc-Aurèle, depuis Julius Capitolin jusqu'à Ernest Renan, l'ont loué à l'envi. Aucun témoignage ne lui a manqué. Et pourtant il n'est venu à la pensée de

1. Tertullien *Apolog.*, V, et Eusèbe, *Hist. eccl.*, V, 5.

personne de donner le nom de grand au meilleur et au plus vertueux des monarques. — La parfaite vertu est-elle donc incompatible avec la grandeur? Marc-Aurèle, en effet, s'appliqua à faire de bonne choses plutôt que de grandes choses. Il gouverna pour le bien, plus soucieux d'assurer le repos à son peuple que d'acquérir la vaine gloire. Son ambition eût été de donner à ses cinquante millions de sujets le bonheur de ces peuples qui sont heureux parce qu'ils n'ont pas d'histoire. Il y réussit presque. L'histoire de son règne peut tenir en une page, et, cette page, on la pourrait arracher des Annales romaines sans les obscurcir. La vraie gloire de ce César est la philosophie. Supprimez le livre des *Pensées*, c'est un rayon qui s'éteint. Marc-Aurèle fut un grand philosophe, non un grand souverain. Toutefois, son règne a montré que l'idéal de Platon était réalisable : le monde gouverné par les sages.

Montesquieu a dit : « On ne peut lire la vie de Marc-Aurèle sans une espèce d'attendrissement. » M. Renan a ressenti cet attendrissement ; il l'a exprimé et il l'impose au lecteur. Il a mis tout son talent à montrer cette belle âme et ce grand caractère. La statue est au point, parfaite d'ensemble et de détails. Une ou deux fois, l'historien nomme saint Louis en parlant de Marc-Aurèle. La comparaison est tout à fait juste. Il y a des analogies entre ces deux souverains,

modèles des plus rares vertus : l'un chrétien fervent, l'autre stoïcien convaincu. Ils ont même eu, comme trait commun, cettte aberration d'esprit qui faisait écrire à Marc-Aurèle — à Marc-Aurèle, qui avait élevé un temple à la Bonté ! « Il faut frapper » du glaive ceux qui avouent qu'ils sont chrétiens, » et qui faisait dire à saint Louis : « Il n'est pas utile de » discuter avec les hérétiques. Il faut leur enfoncer » le fer au corps bien avant. »

D'autres se sont chargés d'excuser saint Louis. Pour Marc-Aurèle, il jugeait les chrétiens avec les idées de son temps. La rumeur publique les représentait comme des perturbateurs, de monstrueux débauchés, mêlant dans leurs pratiques épouvantables l'inceste à l'infanticide. Seul le courage extra-humain des martyrs frappa l'empereur. Encore leur soif des supplices, leur air de bravade et de triomphe en allant au-devant de la mort, choquèrent sa souveraine raison [1]. M. Renan a consacré aux martyres de Lyon les plus belles pages qu'il ait peut-être écrites. Dégagé des hyperboles et des lamentations des *Acta Martyrum*, fait avec la précision d'un procès-verbal en même temps qu'avec une entraînante éloquence, le

1. « L'âme doit toujours être prête à se séparer du corps. Quand je dis prête, j'entends que ce soit par l'effet du jugement, non par pure opposition *comme chez les chrétiens ;* il faut que ce soit un acte réfléchi, grave, capable de persuader les autres, *sans mélange de faste tragique.* » Marc-Aurèle. *Pensées*, XI, 3.

récit atteint au plus grand effet, à la suprême émotion; et nul, parmi les écrivains catholiques, n'a eu des accents plus élevés et plus brûlants d'ardeur chrétienne pour dire les douloureuses extases des martyrs :

«... Blandine fut prodigieuse d'énergie et d'audace. Elle fatigua les brigades de bourreaux qui se succédèrent auprès d'elle depuis le matin jusqu'au soir; les questionnaires, vaincus, avouèrent n'avoir plus de supplices pour elle, et déclarèrent qu'ils ne comprenaient pas comment elle pouvait respirer encore avec un corps disloqué, transpercé; ils prétendaient qu'un seul des tourments qu'ils lui avaient appliqués aurait dû suffire pour la faire mourir. La bienheureuse, comme un généreux athlète, reprenait de nouvelles forces dans l'acte de confesser le Christ. C'était pour elle un fortifiant et un anesthésique de dire : « Je suis chrétienne; on ne fait rien de ma » parmi nous. » A peine avait-elle achevé ces mots, qu'elle paraissait retrouver toute sa vigueur, pour se présenter fraîche à de nouveaux combats. »

. . . .

« Le 1er août, au matin, en présence de toute la Gaule réunie dans l'amphithéâtre, l'horrible spectacle commença. Attale et Alexandre entrèrent les premiers dans l'arène, sablée et soigneusement ratissée. Ils traversèrent en héros tous les supplices dont les appareils étaient dressés. Alexandre ne prononça pas un mot, ne fit pas entendre un cri; recueilli en lui-même il s'entretenait avec Dieu. Quand on fit asseoir Attale sur la chaise de fer rougie et que son corps, brûlé de tous côtés exhala une fumée et une odeur abominables, il dit au peuple en latin : « C'est vous qui êtes des mangeurs d'hommes. Quant à nous, nous ne faisons rien de mal. » On lui demanda : « Quel nom a Dieu. — Dieu, dit-il, n'a pas de nom » comme un homme. » Les deux martyrs reçurent le coup de grâce, après avoir épuisé avec une pleine conscience tout ce que la cruauté romaine avait pu inventer de plus atroce. »

. . . .

« De toute la troupe sainte, il ne restait plus que Blandine

Elle triomphait et ruisselait de joie. Elle s'envisageait comme une mère qui a vu proclamer vainqueurs tous ses fils, et les présente au grand roi pour être couronnés. » Aussi s'élança-t-elle dans l'âpre carrière des tortures que ses frères avaient parcourue, comme s'il se fût agi d'un festin nuptial. L'issue glorieuse et proche de toutes ces épreuves la faisait sauter de plaisir. D'elle-même, elle alla se placer au bout de l'arène, pour ne perdre aucune des parures que chaque supplice devait graver sur sa chair. Ce fut d'abord une flagellation cruelle qui déchira ses épaules. Puis on l'exposa aux bêtes, qui se contentèrent de la mordre et de la traîner. L'odieuse chaise ne lui fut pas épargnée. Enfin, on l'enferma dans un filet, et on l'exposa à un taureau furieux. Cet animal la saisissant avec ses cornes, la lança plusieurs fois en l'air et la laissa retomber lourdement. Mais la bienheureuse ne sentait plus rien; elle jouissait déjà de la félicité suprême, perdue qu'elle était dans ses entretiens intérieurs avec le Christ. »

Marc-Aurèle, qui n'était pas à même de comprendre les ardeurs de la foi, n'éprouvait que de l'étonnement au récit de ces martyres. La mort héroïque des chrétiens dans les arènes ne lui inspirait pas plus d'admiration que le suicide théâtral de Pérégrinus, qui s'était brûlé vif aux Jeux Olympiques. De fait, ce n'était pas là la sagesse stoïcienne qui enseignait à regarder la mort sans faiblesse et non pas à la chercher. Aux yeux des stoïciens, le suicide n'était pas un but, mais un expédient pour échapper, comme Caton, au découragement de la vie, ou comme Thraséas, à l'horreur du supplice. Ce n'est point nier le courage des stoïciens, croire que, tout stoïciens qu'ils étaient, le suicide dans la prison de Lyon leur eût semblé préférable aux affreuses tortures de l'amphithéâtre.

II

Dans ce septième volume des *Origines du Christianisme,* Marc-Aurèle n'est pas le sujet principal. Sa noble figure domine l'œuvre; elle ne la remplit point. De là, dans le livre, une sorte de dualité que l'on pourrait reprocher à l'auteur au point de vue de la composition. Le vrai sujet, c'est l'Église chrétienne, sa constitution définitive, sa centralisation sous l'influence déjà puissante des papes, son extension dans le monde, sa grandeur croissant en dépit des persécutions et des hérésies. C'est la double lutte du christianisme contre les idées païennes, et de l'église orthodoxe, représentée par l'évêque de Rome et par les grands évêques de Grèce, d'Asie et des Gaules, contre la foule des hérésiarques, gnostiques, marcionites, valentiniens, ophites, montanistes, encratites. On a le tableau achevé du temps de Marc-Aurèle, ou, à mieux dire, des idées de ce temps ; car le livre est bien plutôt l'histoire des idées que l'histoire des faits. Le récit, le beau récit de la *Vie de Jésus* et de *saint Paul*, y a moins de part que l'analyse des sentiments. M. Renan nous montre surtout l'état moral et intellectuel du monde romain à son agonie, du monde chrétien à ses premiers élans et à ses premiers *credo*.

La voici, cette société antique, lasse et énervée,

indifférente à la gloire, oublieuse de la liberté, n'ayant plus ni foi, ni patriotisme, ni vertus civiques, inquiète cependant au milieu de sa torpeur et souffrant d'un mal inconnu. Les plus admirables souverains, Trajan, Hadrien, Antonin, Marc-Aurèle n'ont pu la guérir. Eux morts, le mal reprendra pire que jamais. « Adieu, vertu ; adieu, raison. Puisque Marc-Aurèle n'a pu sauver le monde, qui le sauvera? Maintenant vivent les fous ! vive l'absurde ! vivent le Syrien et ses dieux équivoques ! Les médecins sérieux n'ont rien pu faire. Le malade est plus mal que jamais. Faites venir les empiriques. » Comme le dit le titre du volume, c'est bien *la fin du monde antique.*

Cependant le christianisme croît sur ces ruines. L'Église attire à elle les âmes dont elle devient le lien suprême. La piété remplace la patrie, la liberté, les vains honneurs, les richesses périssables. Le devoir et le bonheur, pour ceux qui n'ambitionnent pas les extases du martyre, se résument à vivre honnêtement, à prendre ensemble le pain sacré, à prier en commun dans l'église et sur la tombe des fidèles.

Tout servait à établir, à fortifier la foi nouvelle. Les persécutions n'amenaient pas d'apostasie, n'arrêtaient pas les conversions ; les martyres ne faisaient qu'exalter les chrétiens qui en étaient témoins. Les hérésies elles-mêmes, M. Renan le démontre, ces

hérésies qui semblaient devoir perdre la religion dans un chaos de folies, lui profitèrent. Les sectes furent favorables à l'extension du christianisme en ce qu'elles recrutèrent de nombreux adeptes où l'Église de Rome n'en eût trouvé que quelques-uns. Les esprits modérés allaient facilement à l'orthodoxie chrétienne. Mais, pour se faire des prosélytes parmi les hommes d'une intelligence plus élevée, auxquels la philosophie grecque n'était pas étrangère, il fallait que la religion nouvelle fût spiritualisée par les conceptions de la gnose. De même, les rêveurs, les exaltés, et aussi les simples d'esprit, étaient surtout frappés par les prophéties vengeresses, les pratiques extravagantes et les mystiques extases des montanistes. Les hérésies passaient, et les hérétiques finissaient par entrer dans le sein de l'Église, qui, lentement, établissait sa discipline, décrétait presque son infaillibilité [1], préparait le catholicisme et posait les bases de son omnipotence future.

M. Renan arrête à la mort de Marc-Aurèle l'histoire des origines du christianisme. Vers la fin du IIe siècle, selon lui, tout a été dit. Rien d'essentiel n'entrera plus dans la doctrine chrétienne et

1. Il existe un décret du pape Victor Ier, en vertu duquel les églises d'Asie sont mises au ban des églises chrétiennes. Ce décret fut d'ailleurs rapporté.

aucun retranchement considérable n'y sera plus possible. La primauté de l'Église de Rome commence à se dessiner, l'accord règne sur les textes fondamentaux, l'orthodoxie est fondée. L'œuvre de la religion est achevée, le travail de la théologie va commencer. Cette façon de voir est peut-être discutable. Qu'il existât alors le germe de tous les dogmes et celui de toutes les hérésies ; que l'Église de Rome fît déjà sentir son autorité ; que l'orthodoxie fût à peu près établie ; que le christianisme enfin minât secrètement la société antique et eût fait de grands progrès latents, il est vrai de le dire. Mais combien d'années, d'événements, de luttes, de controverses avant que le christianisme, sorti de la confusion embryonnaire des croyances et de l'ombre où le tenaient les persécutions, fût définitivement constitué et triomphât au grand jour. On peut clore l'ère de formation de la foi chrétienne après les Évangiles, saint Paul et la grande persécution du premier siècle. Sinon, il paraîtrait logique de faire entrer dans les origines du christianisme les règnes de Septime et d'Alexandre Sévère, de Constantin, de Julien et de Théodose, saint Clément d'Alexandrie, Tertullien, Origène, Arius, les derniers martyres et les premiers conciles.

Le règne de Marc-Aurèle ne marque ni un point de départ, ni une étape, ni un terme dans la marche du christianisme. L'empereur connu peu et

mal la foi nouvelle dont il ne s'inquiéta guère. S'i ne fut pas, comme Néron et Domitien, un des persécuteurs acharnés des chrétiens, encore moins peut-il être compté au nombre de leurs protecteurs. D'autre part, en dépit des apologies adressées « au vainqueur des Quades » par quelques évêques, la communauté chrétienne s'occupa fort peu de Marc-Aurèle et n'attacha pas à son règne une importance particulière.

M. Renan a néanmoins fait de Marc-Aurèle le principal personnage du dernier volume de ses études. N'est-ce pas parce qu'il y avait un séduisant effet d'art, et en même temps une idée philosophique, à terminer par l'histoire de Marc-Aurèle, la plus noble figure du monde antique, ce livre commencé par la vie de Jésus, la plus grande figure des temps nouveaux. Ce rapprochement, ce parallèle dirons-nous presque, M. Renan ne l'établit en aucune page, mais il existe virtuellement dans toutes. M. Renan l'impose sans cesse à l'esprit en montrant sur la même scène les humbles sectateurs de Jésus et Marc-Aurèle qui fut le plus admirable représentant du stoïcisme. C'est là un des procédés habituels à M. Renan : laisser certaine pensée flottante, certaine conclusion incertaine, et les suggérer au lecteur sans les formuler expressément.

On a souvent tenté de trouver des rapports entre

le stoïcisme et le christianisme. De l'ensemble du livre de M. Renan ressort cette idée qu'il eût été plus facile et plus sensé de marquer l'abîme qui les sépara, — l'abîme qui sépare la raison du sentiment. Impuissant à sauver les foules auxquelles ses sublimes mais désolantes maximes n'étaient pas accessibles, le stoïcisme ne pouvait que former quelques âmes d'élite à la vertu. Le christianisme enseignait l'espérance ; le stoïcisme, l'universelle vanité. « Ce qui regarde le corps, disait Marc-Aurèle, n'est » que de l'eau qui s'écoule ; ce qui regarde l'âme » n'est que songe et fumée. »

Décembre 1881.

LE VIN BLEU EN LITTÉRATURE

L'ASSOMMOIR, PAR M. ÉMILE ZOLA

Enfin la Vérité est sortie du puits d'où n'avaient pu la tirer, depuis trente siècles, ni Homère, ni Shakespeare, ni Molière, ni Balzac. Et c'est M. Émile Zola qui a fait ce miracle. Jusqu'à lui, on n'avait pas montré l'humanité. Homère était trop épique, Shakespeare était trop poète, Molière avait trop d'esprit, Balzac avait trop d'imagination. Pour Lesage, l'abbé Prévost, Richardson, Fielding, Stendhal, Dickens, George Sand, Dumas fils, leurs noms ne méritent même pas d'être cités à côté de celui que *l'Assommoir* va immortaliser. Tous ces gens-là, à commencer par Homère et à finir par Victor Hugo, ne sont que des intelligences, au lieu que M. Émile Zola prétend être un instrument inconscient et infail-

lible, comme l'objectif de l'appareil photographique. Ce n'est pas lui qui aurait commis la faute de composer une œuvre, de choisir ses modèles, de créer des types, de varier les figures, de mettre Hector à côté de Thersite, Cassio à côté de Iago, la baronne Hulot à côté de madame Marneffe, Éponine à côté de Thénardier. Ce n'est pas lui qui a la faiblesse de croire à la vertu, à l'amour, à l'idéal, aux grands sentiments. Ce n'est pas lui qui perd son temps à dégager la moralité des faits, à montrer le relèvement par la douleur, à poser le problème du déterminisme et du libre arbitre. Erreurs, illusions, amusettes que tout cela. Aussi, jusqu'à ce jour, les romanciers et les poètes ont-ils créé des êtres chimériques. Ulysse, lady Macbeth, Job, Falstaff, Tartufe, Lovelace, madame de Merteuil, Nucingen, le baron Hulot, Gavroche sont personnages dénués de toute vérité. Plus chimériques encore sont Antigone, Cordélia, Ophélie, René, Eugénie Grandet, Valentine. Des Grieux et Manon, Virginie et Paul, Werther et Charlotte, Armand Duval et Marguerite Gautier, vertu, amour, beauté, tout cela est faux; vice, débauche, laideur, tout cela est vrai. Le jardin est faux, la sentine est vraie. Hors de la rue de la Goutte-d'or, point de vérité! Nous nous demandons même si nous sommes bien certain d'exister puisque nous n'habitons pas là, et nous proposons de modi-

fier ainsi l'enthymème de Descartes : J'habite la rue de la Goutte-d'or, donc je suis.

Ce qui est vrai, c'est le combat à coups de battoir des blanchisseuses, c'est la chasse à l'homme sur les trottoirs des boulevards extérieurs, c'est la mort à l'hospice dans le *delirium tremens;* ce sont les soûleries au vin bleu des cabarets, les propos obscènes des ateliers, les batteries immondes des mansardes; c'est la débauche précoce et la promiscuité infâme; ce sont toutes les hontes, toutes les turpitudes, toutes les abjections des êtres qui ont perdu jusqu'au souvenir de la dignité humaine dans la fainéantise et l'ivrognerie. Voilà ce qui est vrai et beau, voilà ce qu'il faut peindre, voilà qui élève l'âme et fait battre le cœur, voilà qui laisse une impression profonde. Voilà, à ce que dit M. Émile Zola dans son étrange préface, ce qui est « sa ligne droite » et « ce qui fait sa force ». Voilà « le but auquel il va », voilà « sa morale en action », voilà pourquoi il laissera « une œuvre large et vivante ».

Hâtons-nous donc, comme le demandait Jules Vallès, de « renvoyer le vieil Homère aux Quinze-Vingts ». Hâtons-nous, comme l'ont fait, en 1871, ceux qui avaient lu *la Rue* en 1867, de brûler les bibliothèques. Faisons table rase. Jetons au feu l'Iliade avec la Bible et *Macbeth* avec *le Misan-*

thrope, et saluons dans *l'Assommoir* l'avènement d'une nouvelle littérature.

I

La critique littéraire ne devrait point avoir à s'occuper d'un tel livre, pas plus que la critique d'art n'a à parler de l'ouverture d'un musée anatomique. Les figures de cire colorée des cabinets d'anatomie ne sont pas de l'art. Il en est ainsi de cet *Assommoir* qui appartient moins à la littérature qu'à la pathologie. Mais le bruit public s'impose au journalisme. Malgré qu'on en ait, on est bien forcé de parler de ce livre, puisque tout le monde en parle, puisque c'est la conversation générale, depuis le salon jusqu'à l'estaminet, puisqu'il a un ragoût d'histoire scandaleuse et un retentissement de « cause célèbre ». Il faut bien constater le succès de ce cynique roman, qui, aujourd'hui à sa dix-septième édition, est certain d'avoir avant peu les quarante éditions de *Mademoiselle Giraud, ma femme.*

Au demeurant, qu'on ne s'y méprenne pas, le bruit que l'on fait autour d'un livre ne prouve point, par cela seul, que le livre ait du mérite. Comme le disait naguère Xavier Aubryet à propos d'un roman dont on parlait beaucoup : « A Valparaiso, chaque

» année pendant six mois on s'occupe de la fièvre » jaune; cela n'est pas une preuve de la valeur de la » fièvre jaune. » La maladie de *l'Assommoir*, la fièvre putride, règne aujourd'hui; c'est pourquoi nous en parlons.

Une blanchisseuse, un zingueur, un chapelier, voilà les héros du roman. — Nous disons cela sans ironie, car nous croyons que, pour l'art, il n'y a pas de déshérités; Delacroix l'a prouvé dans *la Barricade* et Victor Hugo dans *les Misérables*. Le cœur bat sous la blouse comme sous l'habit. Le tout est de montrer ce cœur. — Après les héros, voici les comparses: un chaîniste, un forgeron, une portière, un croque-mort et quelques ivrognes répondant aux noms euphoniques de *Mes-Bottes*, *Boit-sans-soif*, *Bibi-la-Grillade* et *Bec-Salé*. Quant au sujet, à dire vrai, il n'y en a point, pas plus qu'il n'y a de composition. La vie humaine n'a pas de sujet. C'est tout simplement une suite d'incidents et d'événements dans un ou plusieurs « milieux ». Quels événements et quel milieu dans *l'Assommoir!*

Une blanchisseuse de Plassans, Gervaise, séduite à l'âge de quatorze ans par un ouvrier chapelier, du nom de Lantier, émigre à Paris, où elle s'installe, avec les quelques sous d'un héritage, dans un hôtel borgne du boulevard de La Chapelle. L'argent ne tarde pas à se fondre, le ménage à se brouiller. Lan-

tier abandonne Gervaise pour une drôlesse de bal de barrière. La blanchisseuse passe sa colère en fouettant sa rivale en plein lavoir, et se console de son veuvage en épousant son voisin de chambre, un ouvrier zingueur, nommé Coupeau. En façon d'épithalame, M. Zola nous fait, quarante pages durant, la description d'une noce d'ouvriers. On va à la mairie, à l'église, au cabaret, puis on s'égare dans les galeries du musée du Louvre, on monte sur la colonne Vendôme ; enfin, surpris par une averse, on se réfugie sous une arche du Pont-Royal. Cette vulgaire odyssée nous a rappelé *le Chapeau de paille d'Italie*, moins l'esprit, — M. Zola le dédaigne — et moins la gaieté — M. Zola n'y pourra jamais atteindre. Pendant quelque temps, le nouveau ménage travaille vaillamment ; l'homme sur les toits, la femme à l'atelier. On fait des économies, on loue pour Gervaise une boutique de blanchisseuse dans la rue de la Goutte-d'or. Quatre ans se passent ainsi. Mais, un beau jour, par un enchaînement d'incidents fort peu vraisemblables, Coupeau amène dans la boutique l'ancien amant de Gervaise, Lantier. Bientôt il l'installe presque de force dans un petit cabinet communiquant avec sa propre chambre. On se doute de ce qui arrive dans cette immonde promiscuité. La débauche engendre la paresse ; la paresse, la misère. Redevenue la maîtresse de Lantier sans

cesser d'être la femme de Coupeau, — remarquez que *l'Assommoir* est, au dire de M. Zola, « la plus chaste de ses œuvres », — Gervaise perd l'énergie avec l'honneur. Elle ne s'inquiète plus que de bien manger et de n'être point battue. Le linge est gâché ou perdu, la boutique est mal tenue, la pratique s'en va. De son côté, Coupeau, débauché par Lantier, politique de taverne et beau-fils de bal public, déserte l'atelier pour *l'Assommoir* (c'est-à-dire pour e cabaret, dans la langue des faubourgs et dans celle de M. Zola). Après la gêne, la misère ; après e Mont-de-Piété, l'expulsion du logis. Coupeau et Gervaise grimpent dans une mansarde sans air et sans jour. Là, on travaille encore moins, on se noie de plus en plus dans la fange. Chaque jour, ce sont des injures et des coups ; — on oublie tandis qu'on se bat. La fille de Gervaise, une gamine corrompue, assiste à tout cela, quand par hasard elle n'est pas allée courir les bals de barrière. Enfin, Coupeau, brûlé par l'eau-de-vie, meurt à l'hospice dans un accès de *delirium tremens*, et Gervaise, de plus en plus abjecte, devenue presque idiote, « mangeant, » pour gagner dix sous, quelque chose de dégoûtant » qu'on avait parié qu'elle ne mangerait pas », meurt dans un réduit noir creusé sous l'escalier, dernier domicile qu'on lui a laissé par charité. « Un matin, » conte l'auteur de *l'Assommoir*, comme ça sentait

» mauvais dans le corridor, on se rappela qu'on ne » l'avait pas vue depuis deux jours, et on la découvrit » déjà verte dans sa niche. » — Selon la délicate expression de M. Émile Zola, « elle creva d'avachissement ».

Et il a fallu à M. Zola six cents pages de petit texte pour raconter une telle épopée. — Mais, pour que nous puissions nous intéresser à ces êtres-là, il faudrait qu'ils fussent moins abjects. Certes, il y aurait un beau livre à écrire sur ce combat sans trêve du prolétariat et de la misère. Ce livre, Balzac aurait pu le faire, car il joignait à l'étude des détails la largeur des conceptions. Celui-là aurait su montrer les efforts parfois sublimes de l'ouvrier contre cette odieuse misère qui le menace sans cesse, qui hante son chevet de malade, qui l'appelle du seuil du cabaret, qui le trompe dans les assemblées de grévistes, qui prend mille formes, dresse mille embûches, se glisse partout près de lui pour le terrasser. Mais M. Zola n'a pas pensé à cela. Il tient pour les chutes, non pour les rédemptions, pour les défaites honteuses, non pour les combats obstinés. L'antagonisme du Bien et du Mal n'existe plus à ses yeux. Le monde, abandonné par Ormuzd, est tout entier à Ahriman. Les misérables qu'il a peints n'inspirent ni l'intérêt ni la commisération ; ils ne provoquent que le dégoût. Loin qu'ils fuient les tentations, ils vont au-devant.

Ils désertent la lutte mâle de la vie avant d'avoir combattu ; ils se complaisent dans la honte ; ils se laissent aller sans révolte au croupissement de la paresse et de la débauche. La progression de leur chute n'est pas marquée. Leur déchéance est bien loin d'être inéluctable ; la fatalité n'y est pour rien, le manque de cœur pour tout. Tels des matelots qui, à l'heure de la tempête abandonneraient gouvernail et voilure pour se gorger d'eau-de-vie, que nous importent ces gens-là ? Lâches, fainéants, ivrognes, ils se sont volontairement ravalés au niveau de la brute ; ils n'ont plus rien de l'homme. Il semble qu'ils devraient marcher à quatre pattes !

Ah ! si *l'Assommoir* n'avait pas paru dans *le Bien public*, au grand effarement des abonnés, et s'il n'était pas signé de M. Zola, qui s'est posé jadis comme un républicain, quel déchaînement dans la presse ! Eût-on assez crié que le romancier calomnie les ouvriers, qu'il insulte à la démocratie ! A notre sens, on n'eût pas eu tort. Il ne nous convient pas de voir dans *l'Assommoir* la peinture du monde ouvrier. Nous n'admettons pas qu'un romancier qui a la prétention de refaire *la Comédie humaine* néglige dans son œuvre les généralités pour ne s'attacher qu'aux plus hideuses exceptions. On nous persuadera difficilement que le peuple de Paris ne présente pas d'autres modèles qu'une blanchisseuse

qui met son alliance au Mont-de-Piété afin d'acheter « cinq bouteilles de vin cacheté » un zingueur qui livre, pour s'amuser, sa femme à son ancien amant et un serrurier qui tue sa femme à coups de bottes et sa fille de dix ans à coups de fouet.

Qu'il y ait de tels misérables, cela est possible. Mais pourquoi les choisir de préférence à d'autres ouvriers comme héros de roman. Pourquoi montrer ceux-là seulement qui sont abjects. Où l'utilité, où l'intérêt de ces personnages et de ces tableaux. Nous les fuyons dans la vie, prendrons-nous plaisir à les voir dans le livre ? Étrange inconséquence ! Ils sont peints d'après nature, la belle raison ! Nous dirons avec La Bruyère, qui a résolu par avance la question du réalisme : « Il y a des caractères si bas et si gros-
» siers, qu'il n'est pas permis à l'écrivain d'y faire
» attention, ni au lecteur de s'en divertir. Ces carac
» tères, dit-on, sont naturels ; mais, par cette règle, on
» occupera bientôt tout l'amphithéâtre d'un laquais
» qui siffle, d'un malade dans sa garde-robe, d'un
» homme ivre qui vomit. Y a-t-il rien de plus naturel ? »

Et si l'opinion de La Bruyère a besoin d'être confirmée par celle d'un autre, nous dirons avec Voltaire... Mais Voltaire a exprimé cette même idée en termes si crus, que nous ne pouvons les citer. — Ils seraient cependant bien à leur place dans un article sur *l'Assommoir*.

III

M. Zola ne manque pas de proclamer la moralité de son œuvre. Mais qui sera dupe de ses paroles ? Ce n'est nullement dans une intention philosophique ni dans un dessein moral qu'il a écrit *l'Assommoir*. Ce qui l'a tenté, en chercheur de nouveau et en raffiné de style qu'il est, c'est moins la prétendue peinture des mœurs de la classe ouvrière que l'expression de sa langue. Il a voulu employer les termes dont se sert le peuple, de façon que le style du roman fût coulé dans le même moule, eût le même caractère et la même saveur que le sujet et les personnages. Il ne se contente pas, dans le dialogue, de prêter à ceux qu'il met en scène le vocabulaire faubourien le plus trivial et le plus cru ; dans le récit, quand lui-même prend la parole, il emploie un langage analogue. Lorsqu'il raconte, il semble que ce soit le zingueur Coupeau ou le croque-mort Bazouge qui tienne la plume. M. Zola a ramassé dans le ruisseau des lambeaux de phrases immondes ; il a compulsé les dictionnaires de l'argot et les lexiques de la *langue verte* ; il y a choisi les termes les plus bas et les plus honteux, et il les a enchâssés avec amour dans *l'Assommoir*. Plus d'une page n'a sans doute été écrite que pour servir

de cadre à quelque mot ignoble. Car, par une sorte de gageure, de défi à soi-même, M. Zola a tenu à employer sans exception tous les mots que proscrit la langue écrite. C'est un curieux travail de marqueterie qui sent plus, après tout, la recherche que la vérité.

Le procédé de M. Zola est celui-ci : Prendre toujours dans deux ou trois équivalents, quand le mot d'argot fait défaut, le terme le plus bas, le plus vulgaire, ou celui qui présente quelque sous-entendu ignoble ou obscène. Ainsi, il ne dira pas que les murs suintent ; il y a pour cela un autre verbe qu'a employé Racine en parlant des petits chiens. Dans la langue des faubourgs, l'expression : « Tu m'ennuies ! » a un synonyme énergique. C'est ce synonyme qui maintes fois se trouve dans *l'Assommoir*. On n'y meurt pas, on y crève ; on n'y mange pas, on y bâfre ; on n'y crie pas, on y gueule. Le plus curieux, c'est que l'auteur des *Rougon-Macquart* ne s'inquiète point de la justesse du terme, ni de la propriété de l'expression. Ce qu'il veut seulement, c'est que le mot soit grossier. Il ne s'embarrasse pas du reste. Donc M. Zola, qui méprise assurément la littérature de l'hôtel Rambouillet, est, lui aussi, un précieux, un précieux d'un genre tout particulier : le précieux de l'ordure.

Cette façon d'écrire, innovation puérile qui consiste

à parler la langue des faubourgs dans un roman de faubourg, — à ce compte, il faudrait écrire en allemand l'histoire d'Allemagne et en italien l'histoire d'Italie, — M. Émile Zola n'a même pas le très petit mérite de s'y tenir avec rigueur. M. Zola, qui aime la couleur et auquel nous reconnaissons un vrai talent de peintre des choses extérieures, multiplie les descriptions dans *l'Assommoir*. Mais là, il n'emploie plus la langue de ses personnages ; il revient à la sienne. Or le style de l'auteur de *l'Assommoir* et le véritable style de M. Émile Zola, juxtaposés dans la même page, produisent des cacophonies telles que ceci : « Madame Lerat, *plus crâne*, faisait le tour » de l'étroite terrasse en *se collant* contre le bronze » du dôme. Mais *c'était tout de même rudement* » *émotionnant*, quand on songeait qu'il aurait suffi » de passer une jambe. *Quelle culbute, sacré Dieu!* » *Non, décidément, ça vous faisait froid aux boyaux.* » ...Paris, autour d'eux, étendait son immensité grise » aux lointains bleuâtres, ses vallées profondes où » roulait une houle de toitures ; toute la rive droite » était dans l'ombre, sous un grand haillon de » nuage cuivré ; et, du bord de ce nuage frangé d'or, » un large rayon coulait, qui allumait les milliers » de vitres de la rive gauche d'un pétillement » d'étincelles, détachant en lumière ce coin de la » ville sur un ciel très pur, lavé par l'orage. »

Qui parle ici : est-ce M. Zola, est-ce Coupeau ? Si c'est M. Zola, pourquoi ces *boyaux* et ces *sacré Dieu?* Si c'est Coupeau, pourquoi ces *lointains bleuâtres* et ces *nuages frangés d'or?*

C'est là que l'écrivain laisse voir, comme on dit, le bout de l'oreille. C'est là que M. Zola montre qu'il n'est pas plus convaincu de la valeur de son système qu'il ne l'est de la moralité de son roman. Aussi, est-ce s'abuser étrangement que de prendre au sérieux les tentatives de révolution littéraire de M. Émile Zola. M. Zola n'est ni un violent par nature, ni un réaliste par conviction. Son livre décèle plus de travail qu'il ne montre d'originalité. Au fond, M. Zola est un délicat, ainsi qu'il l'a prouvé par ses débuts, *les Contes à Ninon ;* mais c'est un délicat exaspéré, de la famille des moutons enragés. Craignant d'être trop long à conquérir la réputation, il a voulu la violer. C'est pourquoi il a écrit *les Rougon-Macquart.* Mais il aurait écrit un *Lys dans la vallée* quelconque s'il eût cru que la mode fût au sentiment et à l'idéal. Il faut bien, pour éblouir le public, lui jeter un peu de poudre aux yeux. M. Zola jette de la poudrette.

Est-ce à dire que nous méconnaissions le talent de M. Émile Zola ? Nous n'y songeons nullement. M. Zola a des qualités indéniables de style et de vie. Ses descriptions ont de l'exactitude, souvent du relief

et de la couleur, parfois du mouvement; ses personnages vivent d'une vie toute animale, c'est vrai, mais ils vivent. Il lui arrive d'atteindre à l'émotion la plus poignante jusque dans la scène la plus infâme : ainsi la dernière entrevue de Gervaise et du forgeron. Mais c'est tout justement parce que ce talent est manifeste, que nous déplorons son avilissement. Nous nous indignons qu'une telle plume se soit volontairement jetée dans la boue. Nous regretterons que, pouvant faire un beau livre, M. Zola ait écrit *l'Assommoir*, ce roman qui serait l'ennui s'il n'était le dégoût.

Le succès de *l'Assommoir* va peut-être faire une révolution dans le roman et créer une littérature spéciale : la littérature de l'Assommoir. Des disciples de M. Zola — des sous-Zola — s'efforceront de l'imiter sans s'apercevoir que, comme peintre de la réalité immonde, il n'égale pas les comptes rendus de la *Gazette des Tribunaux*, et que, comme sténographe populaire, il ne peut rivaliser avec Henry Monnier. Ils chercheront à dépasser l'auteur de *l'Assommoir*, comme si cela était possible, comme si M. Zola n'avait pas épuisé toutes les infamies des vices et des dictionnaires. Il se peut que nous assistions à cette révolution, prétendue littéraire. Cependant nous n'y croyons pas. On a lu le livre de M. Zola par une curiosité dépravée ; on n'en lira pas

d'autres de cette sorte. On a été trop heureux de fermer ce volume pour qu'on le veuille rouvrir jamais. La coupe déborde enfin. *L'Assommoir* est le suicide du réalisme.

Février 1877.

M. OCTAVE FEUILLET [1]

Tandis que la plupart des romanciers vont demander le succès aux aventures étranges, aux intrigue compliquées, aux sujets à scandale ou à de laborieuses études au microscope de la société moderne, qui se perdent dans les détails infimes et font voir les cirons gros comme des hippopotames, M. Octave Feuillet se contente de nous toucher par la peinture des passions, des sacrifices, des folies et des sentiments multiples du cœur humain. Le procédé n'est pas neuf, puisqu'il a servi dans tous les chefs-d'œuvre. dans *Manon Lescaut* comme dans *Werther*, dans *Paul et Virginie* comme dans *la Dame aux Camélias*; mais c'est le meilleur, sinon le seul bon. Aussi longtemps qu'il y aura des écrivains pour

1. *Le Journal d'une femme.*

faire des romans, et des hommes et des femmes pour les lire, c'est par le cœur que le cœur sera touché.

Chez M. Octave Feuillet, l'action est simple, le récit rapide, la forme concise. Pas de parasites parmi les personnes ni dans la phrase. Il serait impossible de supprimer une figure ni de retrancher une épithète. La scène est remplie, jamais trop pleine. Les personnages accessoires, nécessaires un instant à l'action, disparaissent, leur rôle dit, et il n'est plus parlé d'eux. D'un mot, l'auteur donne l'idée de la physionomie des individus, du caractère du paysage ou du monument; il ne s'égare pas dans ces descriptions chargées en couleur, moins faites pour montrer les objets que l'art de celui qui décrit. — Loin de chercher à faire parade de son art, M. Octave Feuillet chercherait plutôt à le cacher. — Les alliances, la fortune, l'origine, l'éducation de chacun sont expliquées en deux lignes. Pour le caractère et la manière d'être, c'est par l'action qu'on les connaîtra. Tout est dans l'action; non point uniquement dans l'action visible des faits, mais dans l'action latente et progressive des sentiments. Cette action-là, M. Octave Feuillet excelle à en marquer le développement à en noter toutes les phases. Il a la science du cœur. Il entend ses plus sourds battements; il connaît ses tempêtes, ses élans, ses fièvres, ses blessures, ses cicatrices restées

douloureuses. Il sait exprimer ses sentiments complexes dans leurs variétés les moins perceptibles et dans leurs infinies nuances. On dit souvent, par un emploi abusif de la catachrèse, que tel romancier se sert d'un scalpel. L'auteur de l'*Histoire de Sybille* et du *Journal d'une femme* se servirait plutôt d'un stéthoscope. M. Octave Feuillet n'a pas besoin de disséquer pour connaître. Il lui suffit d'ausculter.

I

Le Journal d'une femme est un roman à quatre personnages, qu'une des héroïnes, mademoiselle Charlotte d'Erra, raconte sous forme d'autobiographie. Charlotte est allée passer un mois au château de Louvercy, habité par madame de Louvercy et son fils unique, Roger, qui horriblement mutilé à Coulmiers, a pris en haine le genre humain. Il vit à Louvercy, comme un lycanthrope; retiré dans une aile du château, il ne voit personne et occupe son temps à courir les routes dans un dogcart attelé de chevaux vicieux, — « dans l'espoir qu'il le tueront », dit sa mère. Charlotte trouve à Louvercy son amie intime, mademoiselle Cécile de Stèle, charmante enfant, rieuse et folle, élevée un peu à la diable par son père, le général. M. d'Eblis, chef d'escadron d'état-major, est aussi parmi les hôtes de madame de Lou-

vercy. C'est un homme de trente ans, d'aspect sévère, de caractère ferme et doux, ayant le charme qui s'impose des esprits tout à fait supérieurs, la grâce des forts. Compagnon d'armes de Roger, il l'a sauvé en le ramassant mourant sur le champ de bataille. D'Eblis est le seul être au monde que Roger consente à voir.

Quelques jours après son arrivée, Charlotte, qui n'a encore aperçu Roger que de loin, remerciant par d'effroyables jurons les domestiques qui l'aidaient à descendre de sa voiture, se trouve à l'improviste face à face avec lui, dans l'escalier de la bibliothèque. Le mutilé ébauche un geste embarrassé, comme pour saluer ; sa béquille tombe et roule de marche en marche. « Je ne puis rendre, raconte Charlotte, l'ex-» pression de profonde tristesse dont son visage s'est » alors empreint : c'était un mélange de douleur, » d'humiliation et de colère. » Charlotte, émue, ramasse vite la béquille et la replace sous le bras de Roger, qui lui dit d'une voix basse et grave : « Je vous remercie. » Cette rencontre trouble un peu Charlotte, qui se prend d'une vraie pitié pour ce malheureux. De son côté, Roger a été profondément ému de la façon simple et charmante dont la jeune fille est venue à son aide. Sans qu'il se doute d'abord du sentiment qui naît dans son cœur, il vainc pour se rapprocher de Charlotte sa répulsion à se montrer.

Il vient à table, demeure au salon le soir, écoutant mademoiselle d'Erra jouer du piano. Le commandant d'Eblis voit quelle est la bonne fée qui a fait cette métamorphose. Il aime Roger comme soi-même, et la vive sympathie que lui inspiraient déjà la beauté et l'esprit un peu réfléchi de Charlotte s'accroît d'une sorte de reconnaissance. Très franc sous une réserve apparente, il ne cache pas sa cordiale affection à mademoiselle d'Erra, qui elle-même est sous le charme du commandant. La vie de château, où l'on est dans une intimité forcée de tous les instants et où l'on se connaît plus en huit jours qu'à Paris en six mois, explique assez la marche rapide des sentiments de M. d'Eblis et de Charlotte. Déjà la grand'mère de Charlotte voit en elle madame d'Eblis.

Mais il se passe entre Roger et le commandant une scène violente, qu'il est aisé de deviner, bien que l'auteur ne la raconte pas, et à la suite de laquelle M. d'Eblis, pour couper court à la jalousie de son ami, demande la main de Cécile. Le coup de théâtre est moins imprévu qu'une rapide analyse, qui ne peut tenir compte ni des nuances ni des préparations, ne le ferait croire. Cécile a bien dit une fois qu'épouser le commandant, ce serait épouser Croquemitaine. Elle a bien dit aussi qu'elle le regardait comme un père; que lui, la regardait comme un bébé. On a vu la manière amicalement sévère dont

d'Eblis en plusieurs circonstances a repris chez Cécile des enfantillages, des caprices, des façons de petite fille mal élevée. Mais, jouant ce rôle de père, le commandant a compris que Cécile est, après tout, charmante, pleine de cœur autant que d'esprit. Un jour qu'elle s'était évanouie après une chute dangereuse, il l'a portée dans ses bras et, quand elle est revenue à elle, leurs regards se sont rencontrés. D'Eblis n'a pas d'amour pour Cécile ; il a déjà une profonde affection. C'est une enfant à protéger, à sauver peut-être; enfin pour lui, Cécile, qu'il a connue en même temps que Charlotte, semble tout imprégnée de son charme ; en elle, il croit encore retrouver et aimer Charlotte. Pour se laver aux yeux de Roger de tout soupçon de lèse-amitié, il fait un grand sacrifice. Ce sacrifice, inspiré par des sentiments complexes, n'est pourtant pas en dehors de l'humanité.

Frappée au cœur, Charlotte va quitter le château. La veille de son départ, un douloureux cri de femme retentit dans la nuit. Elle reconnaît la voix de madame de Louvercy et accourt dans la chambre d'où est parti le cri. Au moment d'y entrer, elle voit un tableau qui va décider de sa vie. Madame de Louvercy est aux genoux de son fils, assis devant une table où se trouvent une grande lettre cachetée et une boîte de pistolets. Roger dit à sa mère : « Cette » heure de folie est passée, je vous le promets. Em-

» portez ces armes, si vous voulez. Et surtout qu'elle » ignore toujours cela. » *Elle*, c'est Charlotte ; la jeune fille ne s'y trompe pas. Dès lors, sa résolution est prise. Son cœur, pour jamais fermé à l'amour, se rouvre à la charité. Celle qui a été sacrifiée se sacrifiera. Elle trouvera sa consolation à consoler un malheureux, l'oubli de son bonheur perdu dans le bonheur d'un désespéré.

II

Au double mariage de Roger et de Charlotte, du ommandant d'Eblis et de Cécile, s'arrête la première partie du *Journal d'une femme*. Quand Charlotte reprend la plume, cinq ans se sont passés ; son mari, revenu un instant par elle à la joie et à la santé, est mort en la remerciant des années de bonheur qu'elle lui a données. Elle habite Paris avec sa petite fille. En mourant, son mari a désigné M. d'Eblis comme tuteur de cette enfant. Il résulte de cela un rapprochement entre Charlotte et M. et madame d'Eblis, qui ne se sont vus qu'à de rares intervalles du vivant de Roger. Dans cette nouvelle intimité avec le commandant et sa femme, Charlotte ne tarde pas à s'apercevoir que les deux époux ne sont heureux ni l'un ni l'autre. D'Eblis devient de plus en plus soucieux, morne, comme découragé de la vie. Il semble que

Cécile, toujours gaie et toujours rieuse, cherche à s'étourdir dans les folies du monde afin de ne pas voir le vide de son cœur. Madame de Louvercy est sur le point d'interroger Cécile, lorsqu'elle apprend tout de M. d'Eblis lui-même. Cécile se perd, il le sait, mais il n'a pas le courage, il a à peine le droit de l'arrêter sur la pente fatale : car il ne l'aime pas, il ne l'a jamais aimée, et c'est cette indifférence, qu'il n'a pas pu lui cacher, qui est la cause du mal. Celle qu'il a aimée, celle qu'il aime toujours d'un amour sans espoir, c'est Charlotte. Madame de Louvercy écoute ces paroles avec stupeur. A la pensée de ce bonheur perdu, ses larmes coulent. Elle dit : « Je vous ai beaucoup aimé, Monsieur, je » vous aime encore. Si vous êtes digne d'entendre » un tel aveu de la bouche d'une honnête femme, » je vais le savoir. Je ne puis étouffer les senti- » ments de mon cœur, mais je puis les élever assez » haut pour les purifier. Ne nous séparons pas » comme deux êtres faibles qui craignent d'être le » misérable jouet de leurs passions. Gardons brave- » ment notre affection mutuelle et unissons-nous » pour le bien dans une complicité généreuse. Aidez- » moi à vous reconquérir le cœur de votre femme ; » je vous promets de l'aider, elle, à conquérir le » vôtre. »

Il est trop tard. Quelques jours après cette entre-

vue, Charlotte, qui a dû aller soigner sa belle-mère au château de Louvercy, voit arriver, par une neigeuse soirée de décembre, Cécile toute grelottante, pâle, l'œil enfiévré, riant d'un rire nerveux : « J'ai » voulu te faire une surprise », dit-elle gaiement ; puis, tout à coup : « Je suis perdue... j'ai été hier » la maîtresse du prince Viviane ! » La malheureuse veut se tuer. Son mari, absent depuis une semaine, doit revenir le lendemain à Paris. La femme coupable craint de le revoir en lui avouant sa faute, et redoute encore davantage de se retrouver devant lui si elle la lui cache. Ces idées de suicide serrent le cœur de Cnarlotte. Elle tente de calmer son amie et, dans sa divine charité, elle s'efforce presque de la consoler. Le matin du lendemain, Cécile a disparu. Madame de Louvercy trouve sur une table cette lettre si touchante, qui semble écrite avec des larmes :

« Ma bien-aimée Charlotte, décidément je ne puis pas le revoir... Malgré ma faute, je suis encore trop honnête pour cela... — Je vais mourir, ma pauvre chérie... Pardon de la peine que je te fais. Je crois que Dieu, malgré tout, me recevra avec bonté, parce qu'il voit ce que je souffre... J'aimais tant la vie... Mais il n'y a plus moyen, vois-tu ! Je pensais déjà à cela, hier soir, en venant de la gare au château. Tout le long du chemin, en voyant cette neige épaisse sur toute la campagne, je me disais que je voudrais y être couchée et endormie pour jamais... Voilà la mort que j'ai choisie... J'ai lu je ne sais où qu'on ne souffrait pas beaucoup et que, le premier saisissement passé, on s'endormait doucement... J'espère qu'il en sera ainsi pour moi.

» Tu sais où tu me trouveras, ma chérie... Tu te rappelles que je t'ai dit un jour que je voudrais être enterrée là... Je ne crois pas que cela soit possible, mais je veux au moins y mourir. C'est là qu'il m'a dit qu'il m'aimait... qu'il m'a demandé si je voulais être sa femme... Hélas ! oui, je voulais bien, car je l'aimais bien et j'étais bien fière de son amour... que je n'ai pas su garder. Dis-lui tout, dis-lui ma faute, mon infamie, mais aussi mon repentir, n'est-ce pas ?

» C'est toi qu'il aurait dû aimer. Toi seule étais digne de lui... Je voudrais qu'il ouvrît enfin les yeux... C'est mon dernier vœu. Vous voilà libres tous les deux, et puis, si vous me deviez votre bonheur, enfin, vous auriez plus de pitié... vous pardonneriez tous deux de meilleur cœur à votre pauvre petite morte. — Ta Cécile. »

Charlotte court dans le parc et trouve « la pauvre petite morte ». Elle est étendue dans la clairière, couverte d'un linceul transparent fait de flocons de neige. Il semble qu'elle soit veillée dans son dernier sommeil par l'ombre poétique d'Ophélie.

On cache d'abord à M. d'Eblis que Cécile s'est suicidée. Quelques semaines après l'événement, il dit brusquement à Charlotte : « Voyons, Madame, pour-» quoi s'est-elle tuée ? » Charlotte dissimule mal son trouble et hésite à répondre. « Pauvre femme, re-» prend d'Eblis, vous n'êtes pas habituée à mentir... » J'en sais assez, d'ailleurs... Elle s'est tuée pour ne » pas me revoir... Elle a bien fait. » L'angoisse est grande pour madame de Louvercy. Si elle avoue à M. d'Eblis la faute de Cécile, dont il se doute, dont il a la presque certitude, elle ne fera qu'obéir à la volonté dernière de la morte. Et, un jour, peut-être, la

vie recommencera pour elle et pour d'Eblis, libres tous deux et innocents tous deux de leur liberté. Mais elle est retenue par une pensée de sublime délicatesse. Si elle n'a pu sauver Cécile de la mort, elle sauvera du moins sa mémoire de la honte. Cet héroïque mensonge la séparera pour toujours de M. d'Eblis, mettra au cœur du seul homme qu'elle a aimé un remords éternel... Elle n'écoute que sa généreuse inspiration. « Cécile s'est tuée, dit-elle résolument, parce » vous ne l'aimiez pas. » Et elle lui prouve la vérité de cette terrible parole en lui montrant ces mots cruellement équivoques, que, dans son affolement, Cécile a écrits quelques jours avant de mourir, en pensant au prince Viviane : « Il y a des moments » où le cœur me manque, où ma tête se perd tout » à fait, où je me sens près d'un coup de désespoir, » d'une dernière et irréparable folie. » *La dernière et irréparable folie*, n'est-ce pas le suicide ? Cette révélation est le suprême sacrifice de Charlotte. C'en est à jamais fini des espérances de bonheur qu'elle et M. d'Eblis avaient pu former un instant.

Tel est ce roman, ou plutôt le sujet, le squelette de ce roman, où l'on retrouve, portées au plus haut degré, les rares et belles qualités de M. Feuillet. Le récit, rapidement mené, croît en intérêt à chaque page. La première partie est aussi vive et enlevée dans son exposition, que la seconde est dramatique et tou-

chante dans son dénouement. Chaque personnage inspire la sympathie et donne l'émotion, car on sent chez tous la bonté du cœur et l'élévation des sentiments. Aristote, parlant de deux peintres du siècle de Périclès, disait: « Polygnote a peint les hommes meilleurs qu'ils ne sont; Pauson les a faits pires. » Beaucoup de nos romanciers font comme Pauson. Ils peignent les hommes pires qu'ils ne sont. M. Octave Feuillet, lui, fait comme Polygnote : il les peint meilleurs. C'est pour cela que ce livre, tableau de tous les dévouements, et des plus généreuses abnégations, est de ceux qui élèvent l'âme et qui purifient le cœur. Peindre les hommes meilleurs, c'est les rendre meilleurs. On connaît l'épigraphe de *la Nouvelle Héloïse :* « Celle qui lira ce livre est une fille perdue. » M. Octave Feuillet pourrait appliquer à son nouveau roman la contre-partie de cette idée : « La femme qui lira ce livre sera une femme sauvée. » Qui ne plaindra Cécile en voyant sa douleur, ses angoisses, ses remords ? Mais quelle femme aura la tentation de faire comme elle ?

Nous avons entendu critiquer le dénouement du *Journal d'une femme.* Il est trop triste, disait-on. S'agit-il donc d'un de ces vaudevilles qui doivent forcément finir par un mariage ? Il est invraisemblable, disait-on encore, au-dessus des forces humaines. — Pauvres gens, qui, incapables de s'élever au sacrifice, n'en soupçonnent point l'amère et divine volupté !

III

Ce *Journal d'une femme* vit tout entier par le sentiment. C'est une peinture achevée des affections du cœur dans ce qu'elles ont de plus élevé et de plus douloureux. Il n'y a pas là de péripéties dramatiques, de coups de théâtre à effet. On n'est ni moins intéressé ni surtout moins touché. C'est le triomphe du sentiment dans le roman. Mais qu'on ne s'y trompe pas, sentiment ne veut pas dire sentimentalité. On ne trouve dans ce livre aucune trace de sentimentalisme. Chez le commandant d'Eblis, chez Charlotte de Louvercy, qui sont des êtres parfaitement équilibrés, la nature n'est point faussée par l'excès du sentiment ; — à moins pourtant que l'on ne regarde comme des maladies le dévouement, l'abnégation et toutes les vertus de sacrifice.

Dans un court avant-propos, M. Octave Feuillet assure qu'il n'est que l'éditeur du *Journal d'une femme*. On serait bien tenté d'en croire le romancier sur parole si l'on n'était accoutumé à sa touche délicate. Il y a là, en effet, des finesses de dire, des grâces d'expression, des nuances et des raffinements de sentiment qui sembleraient avoir été sentis, conçus et exprimés par une femme. Mais pas la moindre apparence de recherche, nulle affectation, aucune miévrerie.

Tout est simple et ferme. La délicatesse de la touche n'exclut ni la précision du trait ni le relief du modelé.

Il est des esprits paresseux qui jugent, une fois pour toutes, un homme sur le mot d'un autre homme. Ceux-là, peut-être, en sont encore à croire que M. Octave Feuillet est le « Musset des familles », le « Berquin de la *Revue des Deux Mondes* ». Mais qu'ils lisent donc ses romans, s'ils en veulent parler ! Nous les avons entendus : « Chez Octave Feuillet tout est romanesque, tout se perd dans le « bleu » ; il n'y a aucune observation. » Or, est-il étude plus profonde, plus sagace, plus topique que la première partie d'*un Mariage dans le monde ?* Si le livre de Balzac est la physiologie du mariage, celui-ci en est la psychologie. Écoutez encore : « C'est le roman idyllique, vertueux, digne de faire suite à *la Morale en action.* » Or il nous paraît, à nous, que M. de Camors n'est pas le parangon de toutes les vertus et que son « Parbleu ! » à madame Lescande est un trait qu'auraient envié et Laclos, et Byron, et Mérimée, et les plus amers et les plus secs. Il nous paraît aussi que Julia de Trécœur et son mari, qui la laisse si froidement se tuer sous ses yeux, ne sont point des personnages d'idylle. Autre refrain : « Cet auteur n'a ni vigueur ni nerf. » Or lisez, dans le *Journal d'une femme*, l'épisode du drapeau brûlé sous Metz. *L'Enlèvement de la redoute*

cette belle page de Mérimée, n'est pas écrite d'une façon plus sobre ni d'une main plus virile.

A la vérité, il manque à cette scène le trait final de Mérimée, le mot f..., et nous craignons bien que ce ne soit ce mot-là qui fasse pour nos contemporains le sublime de *l'Enlèvement de la redoute.* Plus que jamais, aujourd'hui, il faut non point frapper juste, mais frapper fort. On n'est vigoureux qu'à la condition d'être brutal, et l'on ne passe pour énergique que si l'on est grossier. Quant aux délicats, leur royaume n'est plus de ce monde. Et voyez jusqu'à quel point cette fausse idée de la force nous a fait perdre le sens des choses et la valeur des termes. Dire d'un écrivain qu'il est, dans son genre, un Lebrun ou un Chardin, c'est un éloge; dire qu'il est un Watteau, c'est presque une offense. Or Lebrun et Chardin ne sont, après tout, que des peintres de quatrième ordre, et Watteau, grand maître par le dessin et par la couleur, est une des gloires de l'école française.

Septembre 1878.

TROIS POÈTES

M. THÉODORE DE BANVILLE

Théodore de Banville est le type achevé du poète pour qui rien n'existe en dehors de la poésie. Si l'on n'avait lu ses *Camées parisiens*, gravés avec tant d'art, et ses étonnantes *Parisiennes de Paris*[1], où une observation très juste et une psychologie très pénétrante se cachent sous les détails chimériques et les plus étourdissants paradoxes, on croirait qu'il lui est impossible d'écrire en prose et qu'il peut dire avec Ovide : « Chaque phrase que j'essaye de faire est un vers. » Comme le rossignol vit dans la forêt et le lion sur la montagne, le poète des *Exilés* vit dans le monde rythmique des poèmes et des chansons, des odes et des sonnets, des rondels et des ballades, au milieu des nymphes et des déesses,

1. Un vol. chez Poulet-Malassis, 1858.

des mâles héros et des belles amoureuses, au fond des bois sacrés et sur les hautes cimes couronnées d'étoiles. Il s'est peint lui-même dans une charmante ballade :

> Assembleur de rimes, Banville !
> C'est bien que les chardonnerets
> Chantent dans les bois de Chaville;
> Mais veux-tu chez les Turcarets
> Emplir ton coffre et tes coffrets ?
> Plante-là ton rêve féerique !
> — C'est bien dit, mais je ne saurais :
> Je suis un poète lyrique.

Quand M. Théodore de Banville écrivit ses premiers vers, — c'était vers 1840, — l'antiquité, que, depuis un siècle, de froides et pompeuses tragédies dénaturaient si étrangement, était tout à fait démodée. Malgré l'exemple d'André Chénier, nul ne pensait, parmi les romantiques, à demander des inspirations à la vieille Hellade. Les strophes ailées de Victor Hugo volaient des burgs gothiques aux mosquées orientales sans s'arrêter près des temples grecs. Lamartine écoutait son âme de chrétien et de rêveur. Musset courait l'Espagne et l'Italie, Alfred de Vigny paraphrasait la Bible, Auguste Barbier coulait le bronze de ses Iambes dans la fange du ruisseau, Théophile Gautier renouvelait de Holbein les comédies de la mort, Brizeux vivait dans les landes de la Bretagne, Émile Deschamps voyageait aux pays des Maures et des paladins, Sainte-Beuve s'abîmait dans les mélan-

colies morbides de l'âge moderne. On était Allemand, Anglais, Espagnol, — Français quelquefois. Qui eût voulu être Grec ? M. Théodore de Banville eut cette audace et cette originalité. L'un des premiers, avec l'auteur de *Psyché* et celui de la *Poésie dans les Bois*, il revint à la grande inspiration des muses de la Grèce. Il sut rajeunir les scènes classiques, en les traitant dans les formes nouvelles créées par l'école romantique. La plupart des pièces des *Cariatides* sont, comme le titre même de ce recueil, prises à l'antique. Plus tard, le poète ne déserta pas la cause qui l'avait fait vaincre. Dans *les Stalactites*, dans *le Sang de la Coupe*, les sujets grecs sont en majorité. Pour d'autres recueils, dont les rythmes savants sont empruntés à la vieille poésie française, *les Améthistes*, *les Rondels*, *les Odelettes*, *les Ballades*, il y eût eu une sorte d'anachronisme à prendre comme sujet les exploits des guerriers grecs ou les amours des dieux. Mais dans les beaux sonnets des *Princesses*, dont la forme simple et ample peut cadrer avec les plus nobles idées, et surtout dans *les Exilés*, où le poète agrandi a donné la suprême expression de sa puissance lyrique, M. Théodore de Banville est revenu à l'inspiration grecque.

D'ailleurs, Théodore de Banville est un Grec de la Renaissance et du XIX[e] siècle, un élève de Pindare qui a passé par l'école de Ronsard, qui a lu *la*

Comédie humaine et qui a connu Gavarni et Daumier. Les pointes, les hyperboles, les mignardises à l'italienne de la Pléiade, et les mélancolies, les fièvres, les sentiments excessifs des poètes modernes se mêlent dans ses vers au lyrisme du chœur grec. On disait de Pradier qu'il partait chaque matin pour Athènes, mais qu'il s'arrêtait rue Bréda. M. Théodore de Banville, lui, ne s'arrête ni rue Bréda, ni même à l'Académie française ; mais, arrivé dans les îles de la Grèce, il n'oublie pas tout à fait Paris. Pour exprimer cette idée d'une autre façon, les pièces antiques de M. de Banville ont moins l'air d'être traduites qu'imitées ou inspirées du grec. Nous avons vu à la villa Barbaro, près de Trévise, des fresques mythologiques du Véronèse. Ces Dianes et ces Vénus aux formes opulentes, aux chairs satinées de reflets d'argent, aux fauves chevelures retenues par des torsades de perles, aux somptueuses draperies et aux colliers d'émeraudes et de rubis, nous rappelaient les déesses de Théodore de Banville. Il nous semblait que le poète les avait déjà évoquées à nos yeux dans *les Cariatides*, dans *les Stalactites*, dans *le Sang de la coupe*, dans *les Exilés* même, bien qu'en ces nouveaux vers, M. Théodore de Banville se soit plus absolument hellénisé et qu'il ait souvent chanté avec la voix d'un Grec les dieux et les héros de la Grèce.

Si M. Théodore de Banville reste toujours un peu Français quand il est à Athènes, lorsque son inspiration le ramène à Paris, il y est toujours un vrai Grec. De la vie contemporaine, il sait dorer les tristesses, les ridicules et la banalité avec un rayon du soleil de l'Attique. Ses *Odes funambulesques*, qui mettent en scène des personnages tout modernes, ont le feu d'Aristophane ; c'est la verve bouffonne de ses dialogues et le lyrisme emporté de ses chœurs. Voyez, dans *le Saut du Tremplin*, le clown — ou plutôt le poète :

Tout le peuple criait « Bravo! »
Mais lui, par un effort nouveau
Semblait roidir sa jambe nue,
Et, sans que l'on sût avec qui,
Cet émule de la Saqui
Parlait bas en langue inconnue.

C'était avec son cher tremplin.
Il lui disait : « Théâtre plein
D'inspiration fantastique,
Tremplin qui tressailles d'émoi
Quand je prends un élan, fais-moi
Bondir plus haut, planche élastique!

» Frêle machine aux reins puissants,
Fais-moi bondir, moi qui me sens
Plus agile que les panthères,
Si haut que je ne puisse voir
Avec leur cruel habit noir
Ces épiciers et ces notaires!

» Par quelque prodige pompeux
Fais-moi monter, si tu le peux,
Jusqu'à ces sommets où, sans règles,

Embrouillant les cheveux vermeils
Des planètes et des soleils,
Se croisent la foudre et les aigles.

» Jusqu'à ces éthers pleins de bruit,
Où, mêlant dans l'affreuse nuit
Leurs haleines exténuées,
Les autans, ivres de courroux,
Dorment, échevelés et fous,
Sur les seins pâles des nuées.

» Plus haut encor, jusqu'au ciel pur !
Jusqu'à ce tapis dont l'azur
Couvre notre prison mouvante !
Jusqu'à ces rouges orients
Où marchent les dieux flamboyants,
Fous de colère et d'épouvante.

» Plus loin ! plus haut ! je vois encor
Des boursiers à lunettes d'or,
Des critiques, des demoiselles,
Et des réalistes en feu.
Plus haut ! plus loin, de l'air ! du bleu !
Des ailes ! des ailes ! des ailes ! »

Enfin de son vil échafaud,
Le clown sauta si haut, si haut!
Qu'il creva le plafond de toiles
Au son du cor et du tambour,
Et, le cœur dévoré d'amour,
Alla rouler dans les étoiles.

N'avions-nous pas raison de dire que le souffle lyrique qui anime *les Cariatides* et *les Exilés* court à travers les *Odes funambulesques ?* C'est que le poète, qu'il peigne des héros ou des grotesques, est toujours le poète. — Nous avons tenté de marquer dans l'œuvre de M. Théodore de Banville sa qualité maîtresse :

le lyrisme. Mais qui louera assez l'ouvrier pour le merveilleux travail de ses vers, pour la richesse fantastique de ses rimes, pour son art surprenant à plier les rythmes à l'expression de sa pensée, à les employer tous, à en tirer des effets nouveaux, à se jouer de leurs infinies difficultés, à les multiplier même par d'intimes lois euphoniques que le profane apprécie sans les comprendre ? M. Théodore de Banville aime l'éclat et la sonorité des mots. Pour lui, faire des vers, c'est peindre et orchestrer. Telle épithète correspondra au rouge-sang ou au jaune de l'or en fusion ; tel mot rendra le gémissement de la viole ou le son strident du clairon.

M. Théodore de Banville a dit dans une de ses spirituelles préfaces que « presque jamais on ne se » montre bon ouvrier lorsqu'on écrit sous l'impres- » sion d'un sentiment vrai, au moment même où on » l'éprouve ». C'est là un sophisme que M. Théodore de Banville lui-même a mainte fois démenti par ses vers. Plus d'une de ses poésies, et des plus originales, des plus achevées, des plus durables, a été faite sous l'impression d'un sentiment vrai, au moment même où il l'éprouvait. On pourrait citer nombre de pièces des *Odes funambulesques*, des *Exilés*, des *Trente-six Ballades*, enfin de ces exquises *Idylles prussiennes*, écrites au bruit des canons Krupp, dans Paris assiégé.

L'heure n'est pas encore venue de s'écrier :

Où sont les poètes d'antan?

On répète trop volontiers ce paradoxe que le XIX[e] siècle, tout scientifique et historique, est rebelle au développement de la poésie. Victor Hugo, Leconte de Lisle, Banville, Laprade, se sont-ils déjà tus? N'entend-on pas les jeunes voix du chœur où sont Coppée, Sully Prudhomme, Armand Silvestre? Sont-ils donc oubliés, les vers de Lamartine, de Théophile Gautier, de Barbier, de Musset, de Brizeux, de Sainte-Beuve, de Vigny? Le XVI[e] siècle a mis une pléiade au ciel poétique de la France; le XIX[e] siècle y laissera une véritable Voie lactée.

Mars 1879

M. AUGUSTE VACQUERIE.

Si l'on eût prédit jadis à M. Auguste Vacquerie qu'il deviendrait un des maîtres du journalisme politique et qu'il aurait cent mille lecteurs par jour, on l'eût assurément fort surpris. M. Auguste Vacquerie n'était alors qu'un poète enivré par la poésie, un critique exaspéré par la critique. La plus agitée des séances de la Chambre n'avait pas pour lui l'importance d'une première représentation. Indifférent au succès de M. Thiers comme à celui de M. Guizot, il ne se passionnait que pour les luttes où les combattants s'appelaient Dorval et Rachel, Hugo et Ponsard (car, l'on n'y croit plus aujourd'hui, il fut un temps où l'on tenta d'opposer l'auteur de *Lucrèce* à l'auteur d'*Hernani*,) Alors M. Vacquerie se souciait aussi peu de la Charte constitutionnelle que de *l'Art poétique*

de Boileau. Et cependant, il n'aurait pas été impossible de prédire la transformation du poète des *Demi-Teintes*, du critique de *Profils et Grimaces*. Armé par l'enthousiasme et par l'esprit, Auguste Vacquerie devait se réveiller un matin le hardi polémiste du *Rappel*, le tribun plein de vigueur et d'humour du journal populaire. C'était l'homme de la lutte. Avant de combattre pour un idéal politique, il combattait pour un idéal littéraire. Mais, en art comme en politique, il avait le même idéal : la liberté.

A combattre pour la liberté du poète contre les traditions tyranniques, les poétiques caduques, les règles surannées et les préjugés éternels, on devient aisément le défenseur des libertés publiques. Celui qui avait écrit ces deux vers trop fameux :

> Shakspeare est un chêne,
> Racine est un pieu.

était capable de toutes les audaces, prêt à tout braver. Attaquer la royauté de Racine ! c'est plus hardi que d'attaquer toute autre royauté. C'est déchaîner contre soi des haines tout autrement vivaces et ardentes que les haines nées de la politique ; — tout autrement légitimes, dirons-nous, car, si sympathique que nous soit le talent de M. Auguste Vacquerie, nous avouons que cette image du chêne et du pieu nous paraît médiocrement juste.

M. Auguste Vacquerie a raconté lui-même com-

ment s'est opéré son avatar. C'était en 1848. Jusque-là, il ne connaissait que le Paris qui pense, et qui crée dans le domaine spéculatif, le Paris des idées.

. . . . Soudain les pavés frissonnants
Se sont dressés . . . .
Alors je t'ai connu tout entier. J'ai compris
Que Paris, le poète et le faiseur d'esprits,
N'est qu'un de tes côtés, et que ta rêverie
Est sœur de l'action . . . .
J'aurai, mon grand Paris, un cœur digne du tien.

Il y a un peu de poésie dans ce récit. Les rues à barricades ne sont pas à ce point des chemins de Damas. Mais c'est le droit, c'est même le devoir du poète de mettre de la poésie dans tout. Pour rentrer dans la prose, c'est bien en effet en 1848 que M. Auguste Vacquerie a commencé à faire des articles politiques ; mais il y était prédestiné par sa nature frondeuse et toute d'audace et par son tempérament de lutteur. M. Vacquerie prend la circonstance pour la cause, voilà tout.

Dans *Profils et Grimaces*, où il est tant de très belles pages, il y a un curieux chapitre sur l'Art pour l'Art. M. Vacquerie proteste avec esprit contre cette formule — à peu près dénuée de signification — dont on a voulu faire la théorie de Victor Hugo et de l'école romantique. Il prouve que, non seulement Victor Hugo n'a jamais préconisé l'art pour l'art, mais qu'il

a toujours dit et fait exactement le contraire. Lisez la préface de *Lucrèce Borgia :* « Le théâtre est une tri- » bune, le théâtre est une chaire. Le drame a une » mission, le poète a charge d'âmes. » Lisez la préface de *Littérature et philosophie mêlées :* « La fonction » du poète est plus qu'une magistrature et presque » un sacerdoce. Le fond importe, non moins certes » que la forme. » Et encore : « L'art d'à-présent ne » doit plus chercher seulement le beau, mais encore le » bien. » — M. Vacquerie conclut : « Un homme qui ne » saurait pas ce que c'est que la bêtise compliquée de » l'envie, tomberait dans des étonnements prodigieux » en voyant tant de gens lire dans un poète, et discuter » magistralement, et combattre par toute sorte de » raisons très graves, pendant vingt ans, un mot qui » n'existe pas. » Si, de *Profils et Grimaces*, nous revenons à *Mes Premières Années de Paris*, nous verrons que le poète ne dément pas le critique. Où donc est l'Art pour l'Art, cette « tarte à la crème » de notre époque, dans tout l'œuvre poétique d'Auguste Vacquerie ? Est-ce l'indifférence, ces mâles conseils : « Ami, regarde l'art et non pas le succès ; » ces strophes émues sur les tombes de Villequier ? Est-ce l'Art pour l'Art, ce drame sinistre de la misère et de la passion, *Hans et Marie*, cette *Proserpine* qui commence en *Carnaval de Venise* pour finir en *Miserere*. La pensée manque-t-elle, l'idée fait-elle dé-

faut à ces beaux vers sur l'esprit humain où le poète dispute avec le philosophe.

En même temps que ses poésies, M. Auguste Vacquerie a publié une édition de son théâtre. Nous n'avons point à nous occuper des deux comédies en prose : *Jean-Baudry* et *le Fils*, qui ressortissent à la critique dramatique, mais nous pouvons parler de *Tragaldabas*, car *Tragaldabas* appartient autant à la poésie pure qu'au théâtre. Le drame se passe dans le royaume de la fantaisie. De don Éliseo, de Tragaldabas, de doña Caprina, de Minotoro, on peut dire, comme de certains personnages de Shakespeare, « qu'ils ne tiennent pas à la terre ». *Tragaldabas* a eu une chute retentissante comme un succès. Qu'importe ! on nous épargnera de rééditer le catalogue des pièces qui sont tombées à la première représentation et qui n'en restent pas moins de fort belles pièces. Depuis *Tragaldabas*, M. Vacquerie s'est quelque peu amendé. Il a coupé les ailes de sa muse lyrique ; tout comme un autre, il a mis sur la scène des messieurs en habit noir, manufacturiers, médecins, usuriers, armateurs. Le résultat est que ses pièces ont eu beaucoup de succès à la Comédie-Française. — O ironie des choses ! celui qui a condamné, au nom du romantisme, les héros de Racine et les bourgeois de Ponsard, a eu les plus grands succès avec des personnages de « l'École du bon sens ». — Malgré tout, nous préfé-

rons à *Jean Baudry* qui fut applaudi, *Tragaldabas* qui fut sifflé. C'est une étincelante comédie picaresque, pleine de jeunesse et débordant de verve, marquée au plus fin et au plus gai comique ; c'est une œuvre d'une originalité et d'une fantaisie endiablées. Voyez ce point de départ. Tragaldabas est arrêté dans une émeute et va être pendu, lorsqu'un jeune seigneur, qui lui est parfaitement inconnu, s'arrête devant lui et, se faisant reconnaître aux alguazils pour don Éliseo, neveu du gouverneur de Cadix, ordonne de relâcher le condamné. Le lendemain, Tragaldabas, poltron entre les plus couards, est contraint de croiser le fer avec un spadassin ; don Éliseo arrive et se bat à sa place. Pourquoi ce gentilhomme tient-il tant à la vie de Tragaldabas ? C'est qu'il est amoureux de sa femme. Le mari tué, la femme serait veuve, et don Éliseo devrait se présenter comme mari. Il préfère se présenter comme amant. Il conserve donc précieusement les jours de Tragaldabas, veille sur lui comme sur son bien le plus cher, pour lui verse son sang et dépense son argent. L'intrigue se complique de ceci, que Tragaldabas n'est ni le mari ni l'amant de doña Caprina. Tout le monde trompe, et l'on ne sait quel est le plus dupé. A cet imbroglio impossible, mettez tout l'éclat du dialogue, toutes les féeries de la poésie, et vous aurez *Tragaldàbas*, et vous vous demanderez pour-

quoi on a sifflé cette pièce, où le Frédérick des grands jours s'était incarné dans le principal rôle et où d'incomparables tirades alternaient avec ces chansons :

Le plongeur sur qui la vague déferle
M'a crié du fond des gouffres grondants :
« Contre Maria, veux-tu cette perle ?
— Merci, fils ! j'en ai trente-deux : ses dents. »

Hier, la nuit brodait de soleils ses voiles.
Le roi des gypsis, me montrant les cieux,
M'a dit : « Je la veux ! choisis deux étoiles ! »
J'ai dit : « J'ai les deux plus belles : ses yeux. »

Elle émeut la brute, et l'herbe et la pierre.
Le portier du ciel m'a dit : « A mon tour !
Prends le Paradis ! » J'ai dit à Saint-Pierre :
« J'ai le Paradis, puisque j'ai l'amour ! »

— « Tu fais bien ! son ciel n'est guère enviable,
M'a dit un seigneur, parlant d'un ton doux.
Prends plutôt l'Enfer ! » J'ai dit : « Merci, diable ;
J'ai l'Enfer aussi, car je suis jaloux ! »

Mais ne sommes-nous pas comme l'enfant qui manque l'heure de l'école, parce qu'il s'arrête sur la route à cueillir des fleurs ? Nous voulions étudier l'œuvre de M. Auguste Vacquerie, et voilà qu'au lieu de parler du poète nous avons fait parler le poète. Les lecteurs n'en auront pas de regrets, et nous n'en avons point de remords. Toutefois, il nous reste à dire une chose qui n'apprendra rien à personne, sauf peut-être à M. Auguste Vacquerie. Nous avons au début de cet article, tenté d'expliquer la transforma-

tion de l'auteur des *Demi-Teintes*. La métamorphose est-elle bien complète ? Né poète, Auguste Vacquerie est resté poète malgré qu'il en ait. Pour ce vaillant écrivain, qui a toujours décliné toutes les candidatures politiques, la plus enviable des gloires et la plus chère des ambitions, n'est-ce point encore la renommée des poètes ? Plus justement que bien des maîtres du XIXe siècle, il pourrait dire avec le vieux Ronsard :

L'honneur sans plus du verd laurier m'agrée.

Janvier 1880.

M. FRANÇOIS COPPÉE

Il y a tout juste quinze ans — en 1866 — un groupe de jeunes poètes se réunissait chaque samedi chez M. Lèconte de Lisle, le doyen et le maître. Les plus assidus au cénacle étaient Catulle Mendès, pour lequel avait déjà commencé la réputation, Sully Prudhomme et François Coppée, qui venaient de publier, sans grand bruit, l'un *les Épreuves*, l'autre *le Reliquaire ;* André Theuriet, Villiers de l'Isle Adam, Georges Lafenestre, Emmanuel des Essarts, Paul Verlaine, Léon Valade, Albert Mérat, Léon Dierx, Anatole France, Armand Silvestre, le Pétrarque païen, José-Maria de Hérédia, le Cellini du sonnet [1].

1. A ces poètes se mêlaient quelques simples prosateurs : M. Gaston Paris, aujourd'hui de l'Institut; M. Louis Ménard, le savant helléniste qui mérite d'en être depuis longtemps; M. Armand Gouzien, spirituel journaliste et compositeur original, qui a fait une fin tragique : il est devenu fonctionnaire; — enfin, l'auteur de cet article.

Tous ces jeunes hommes avaient l'ardent amour de la poésie, la foi au beau, la probité de l'art, le mépris des succès faciles et des concessions au béotisme. Un lieu commun leur semblait péché irrémissible, et les remords d'une rime douteuse eussent de longues nuits troublé leur sommeil.

Quel attrait charmant et sévère avaient ces soirées du samedi, ceux qui y venaient ne l'ont pas oublié. On causait philosophie, esthétique, histoire, surtout littérature, avec toute la liberté, toute la franchise, tout l'enthousiasme des vingt ans. On passait en revue les œuvres du passé et du présent, tantôt aveuglé par l'admiration, tantôt armé d'une critique sévère jusqu'à l'injustice. Les discussions érudites, les théories transcendantes, les leçons dignes du Collège de France, étaient souvent interrompues par quelque proposition baroque ou par une fusée de paradoxes. Et c'étaient des explosions de fou rire. Parfois, l'un des hôtes de Leconte de Lisle lisait quelque sonnet, quelque court poème, quelque spirituelle ou dramatique saynète. La lecture terminée, on parlait de l'œuvre à cœur ouvert, ne ménageant ni les conseils, ni les censures, car le cénacle n'était point une société d'admiration mutuelle. Puis on reprenait la conversation sur les Grecs de Sophocle ou sur les Romains de Ponsard, sur la sélection naturelle ou sur les religions comparées. Les heures

passaient ainsi, brèves et fécondes, et minuit avait sonné depuis longtemps quand on songeait à prendre congé. Le silence du boulevard des Invalides était alors troublé quelques minutes par les dialogues animés, les rires joyeux ou le refrain de certaine « marche tartare », entonné *mezzo voce.*

Les railleries et les épigrammes ne furent pas épargnées à ces poètes. On reprit contre eux les formules surannées de l'Art pour l'Art, de la forme sans le fond. On les appela les Impassibles, parce que quelques-uns d'entre eux avaient célébré les avatars des dieux de l'Inde ou les amours cosmiques des Olympiens, au lieu de conter les aventures galantes des grisettes et des étudiants. On les appela les Parnassiens, parce qu'ils avaient publié en commun un volume appelé *le Parnasse contemporain.* — Parnassiens, soit. A peu d'exceptions près, les poètes de talent de la nouvelle génération, les poètes qu'on lit et qu'on aime, furent tous des Parnassiens. De ce groupe de soldats, quelques-uns ont pris leur congé après les premières escarmouches, la plupart ont gagné l'épaulette, deux ont déjà les étoiles de général, Sully Prudhomme et François Coppée [1].

M. François Coppée a très vite conquis la réputation. Son talent lui assurait les suffrages des lettrés, et il

1. Les voici maintenant entrés tous deux à l'Académie française. — Juillet 1885.

sut forcer l'attention du public. Tandis que ses amis du cénacle continuaient à hanter les bords du Gange et du Céphise, à célébrer les héros aux noms cacophoniques des légendes scandinaves, à sonder les vastes horizons de la philosophie, M. François Coppée, après *le Reliquaire*, s'humanisa au point de penser qu'en somme les sentiments intimes, et parmi eux l'amour, valent bien quelques strophes. Il écrivit *les Intimités*, cette exquise analyse des joies et des souffrances du cœur, et les *Poèmes modernes*, dont le dramatique épisode de *la Bénédiction* causa une si grande impression. Il fit *le Passant*, qui par son immense succès rendit du soir au matin le jeune poète célèbre.

Après *le Passant*, M. François Coppée n'avait guère à augmenter sa réputation. Il n'avait plus qu'à la soutenir. Il entra néanmoins dans une mauvaise voie. La recherche du banal et du vulgaire, qui apparaissait déjà dans une pièce des *Poèmes modernes*, *le Banc*, triompha dans *les Humbles*. Tout le monde en connaît la pièce type : *le Petit Épicier*. Il y avait peut être une idée neuve et originale dans cette tentative. Mais si l'on estime, et avec raison, que de tels sujets ne sont point dignes d'être traités en prose, avec plus de raison encore doit-on les proscrire de la poésie. A l'occasion, les vers se prêtent à des refrains de cabaret, à des dialogues picaresques. Ils ne sauraient cadrer avec ce qui est le plus antipathique à

leur être même : la platitude et la vulgarité. Au reste, cette poésie-là n'a été qu'une crise chez M. François Coppée. Son premier volume, *le Reliquaire,* ne la faisait pas pressentir, ses dernières œuvres nous l'ont fait oublier. Très lu, mais un peu raillé, M. François Coppée n'a pas tardé à abandonner cette étrange veine poétique. Dans les vers légers et charmants du *Cahier rouge,* dans les tragiques petites épopées des *Récits et Élégies,* dans son dernier volume enfin, les *Contes en vers,* il est revenu à des inspirations plus aimables ou plus élevées.

Ah! que nous sommes loin de la petite boutique de Montrouge et de la maisonnette de Vaugirard dans ces vers où l'on entend le chant des fées, les paroles des héros, les hurlements des rafales, les détonations de la fusillade, le bruit des baisers et des murmures d'amour :

Au paradis d'amour, mon enfant, je le sais,
On ne mord qu'une fois la pomme tentatrice,
Et nous portons tous deux l'ardente cicatrice
Du coup qui pour jamais jadis nous a blessés.

Mais pour ne plus avoir les espoirs insensés,
Il ne faut pourtant pas que tout bonheur périsse;
Nous savons le saisir encor dans un caprice,
Nous nous attendrissons une heure, et c'est assez.

Renouvelons, veux-tu, l'illusion charmante.
Jette-moi tes deux bras au cou, comme une amante,
Baise-moi sur la bouche, et dis-moi : « M'aimes-tu ? »

Mon enfant, oublions l'Éden et notre chute,
Et bénissons l'amour, si, pour une minute,
Nos yeux se sont mouillés et nos cœurs ont battu.

M. François Coppée a souvent écrit sous l'influence des événements. On se rappelle *la Grève des Forgerons, la Lettre d'un Mobile breton, les Bijoux de la délivrance.* Quelques fâcheux lui en ont fait un crime. Reproches mal fondés. Le poète ne peut-il pas prendre ses sujets où il le veut, aussi bien dans les faits du présent que dans les légendes du passé ? Gluck disait que pour écrire un de ses plus beaux airs, il n'avait fait que noter les clameurs de la foule, et Victor Hugo écrivit *les Orientales* au temps de la guerre de l'indépendance grecque, les *Châtiments* en 1853, *la Voix de Guernesey*, après la bataille de Castelfidardo, *l'Année terrible*, quand les Allemands occupaient encore une partie du territoire français ? C'est le droit absolu du poète. Sans doute, il est presque assuré d'avance que ces vers-là trouveront de l'écho dans le cœur de chacun, que le succès en sera plus rapide et plus facile. Où est le mal? On ne pourrait accuser le poète que si son œuvre entière était composée de pièces écrites sur les événements du jour. Or, M. François Coppée a traité bien des sujets, et, tout Parisien, tout moderne qu'il est, ce sont les contrées lointaines et les temps anciens qui servent de cadre à la plupart de ses poèmes. Laissons-le libre d'aller où l'entraîne sa fantaisie, dans le harem de Mahomet II comme sous les grands arbres du Luxembourg, dans la France de Dugues-

clin ou de Louis XIV comme aux pays enchantés du *Passant*

> Où partout on voit neiger
> Des plumes de tourterelles.

Qu'importe! pourvu que nous ayons de douces paroles d'amour, de belles pensées et des vers harmonieux.

Parmi les poètes de la nouvelle génération, on peut citer celui-ci qui a eu des inspirations plus sévères, celui-là qui a ciselé les vers avec un art plus raffiné, cet autre qui a jeté des cris plus ardents de passion sensuelle. Aucun n'a plus marqué sa personnalité, aucun n'a écrit dans une langue plus simple et plus ferme, aucun n'a gravé plus profondément son nom dans le Livre d'Or. Déjà considérable, l'œuvre de François Coppée est très variée. Il a fait résonner la corde épique dans *les Récits*, dans *la Guerre de Cent ans*; il a donné la note familière dans *les Poèmes modernes* et dans *les Humbles*; il a mis le drame dans la comédie, il a touché à l'humour et atteint au pathétique. Toutefois son originalité est dans ses vers d'amour et de sentiment. Rien n'est plus sincère, rien n'est plus senti, rien n'est exprimé avec un effet plus juste, avec une émotion plus pénétrante. Coppée a en lui du Musset, mais du Musset moins amer, plus attendri et plus simple, du Musset combiné avec du Dickens. Certes,

François Coppée n'est pas entièrement original. Il procède parfois de Victor Hugo, parfois d'Alfred de Musset. Mais quel est le poète qui bon gré mal gré ne procède pas de Victor Hugo? Les vers de Victor Hugo, c'est l'air, c'est la nourriture du poète; cela passe dans le sang et dans les moelles. Pour Alfred de Musset, peut-on chanter l'amour sans rappeler son souvenir ? Or n'est-il pas aujourd'hui le poète de l'amour, celui qui a écrit *le Passant*, ce gracieux chef-d'œuvre destiné à une éternelle jeunesse, celui qui est l'auteur des *Intimités*, du *Luthier de Crémone* et de tant de sonnets et de stances où abondent les vers comme ceux-ci :

> Me rendre l'infini dans un regard de femme
> Et toute la nature en fleur dans un baiser.

Toucher le cœur, faire rouler une larme dans la paupière, sans pourtant la faire tomber, rappeler aux plus endurcis les tressaillements du premier rendez-vous, ramener les plus sceptiques aux suaves émotions du premier amour, n'est-ce pas un don souverain et unique ? Là est la puissance charmante et bien personnelle de François Coppée.

Octobre 1881

LES PEINTRES ET LES CONTEURS DANS LE ROMAN

LE TROISIÈME DESSOUS, PAR M. JULES CLARETIE
L'ÉTOILE DE JEAN, PAR M. MARIO UCHARD

Qu'on ne soupçonne pas dans la réunion de ces deux romans la moindre idée de parallèle entre les deux romanciers. M. Jules Claretie et M. Mario Uchard se recommandent par des qualités très opposées qui excluent toute comparaison. Aussi bien, nous ne croyons pas que la carrière littéraire soit un concours en Sorbonne, et nous estimons que la critique n'a pas à décerner le prix d'honneur à tel écrivain et seulement l'accessit à tel autre. Si nous avons fait du *Troisième dessous* et de *l'Étoile de Jean* l'objet d'une même étude, c'est que là sont appliquées deux méthodes contraires, aujourd'hui en usage parmi les romanciers.

10.

I

Pour les uns, le roman est un récit; pour les autres, c'est un tableau. Là, il ne faut qu'une intrigue simple ou compliquée qui se noue autour de quelques personnages. Ici, au contraire, c'est tout un monde d'acteurs et de comparses qui emplissent la scène. Dans le premier cas, on écrit pour raconter une aventure curieuse ou pour peindre une fois de plus les passions et les folies du cœur. Dans le second cas, le sujet proprement dit est secondaire. L'intrigue ne sert qu'à lier les nombreux épisodes que l'on conte et les innombrables tableaux que l'on décrit. Avant de chercher le drame, le romancier cherche le lieu de la scène; avant les personnages, le milieu. Ce n'est point telle aventure ou tel sentiment qui fait prendre la plume, c'est tel monde ou tel corps d'état. Le sujet viendra après, — s'il peut. D'ailleurs, il sera tellement noyé sous les épisodes, et si souvent interrompu et traversé par mille péripéties étrangères à l'action, qu'on ne s'apercevra guère de son manque d'intérêt ni de sa banalité. Le romancier peint non point comme autrefois quelques individus, mais une famille, mais une *gens*, mais une classe entière de la société! L'individualisme s'efface devant la collectivité. Certes on

élargit ainsi le cadre du roman, mais on l'élargit à ce point que le roman s'y perd. A tout le moins, le romancier devrait-il suivre l'exemple du peintre qui, ayant une vaste toile à peupler, fait des sacrifices, laisse à l'état d'esquisse, atténue dans la pénombre ou éloigne dans la perspective, les figures accessoires pour donner toute sa valeur au groupe principal. Point ! nul sacrifice ; pas plus d'effet de perspective que dans une mauvaise épreuve photographique. Le personnage que l'on ne voit qu'une fois au cours du roman, dans un salon ou dans la rue, prend autant d'importance que le héros même du livre. Il est décrit des pieds à la tête. On établit sa généalogie jusqu'à la cinquième génération ; on fait la description du palais ou de la mansarde où il est né, et l'on ne manque pas de spécifier qu'il est de tempérament sanguin ou lymphatique. Ces longueurs ne sont point les seules dont le lecteur s'irrite. A propos de tout et à propos de rien, on plaque de minutieuses et interminables descriptions. Dans un roman publié il a quelques mois[1], on a compté cinq longues descriptions de Paris, toutes les cinq faites des hauteurs du Trocadéro. Il y a Paris par un temps de pluie, Paris par un temps de neige, Paris au lever du soleil, Paris au coucher du soleil, Paris au clair de la lune ! Les vues des

1. *Une page d'amour,* par M. Émile Zola.

stéréoscopes que les *babys* et les jeunes *misses* regardent le soir, au salon de famille, ne sont ni plus exactes ni plus nombreuses !

Bien que nous sachions qu'il est des procédés pour faire de la description, et des poncifs pour faire du style pittoresque, nous ne nions point le talent des romanciers de la nouvelle école, les forces qu'ils usent et l'art qu'ils mettent dans leurs descriptions et leurs analyses. Nous ne tenons pas pour mauvais que nos arrière-petits-fils puissent trouver dans les romans d'aujourd'hui mille renseignements sur nos mœurs et sur notre vie, mille tableaux de Paris sous la troisième république. Mais nous pensons qu'ils ne seraient pas fâchés d'y trouver aussi de l'imagination, de la passion, de l'intérêt, de l'amusement en un mot.

Amuser ! intéresser ! c'est là le moindre souci des romanciers. Ils prétendent à instruire ! C'est oublier le principe même du roman. Malgré qu'ils en aient, on ne lit pas un roman comme on lit un livre de science ou d'histoire, le *Discours sur la méthode*, l'*Histoire des Variations*, et même l'*Esprit des Lois* ou le *Dictionnaire philosophique*. Instruisez-nous si vous pouvez, mais commencez par nous amuser. Au lieu de nous prendre le cœur par le peinture des passions ou l'esprit par le récit des aventures, le roman nous mène-t-il dans des thèses sociales,

dans des dissertations physiologiques, dans d'interminables descriptions de Paris, nous fermons le roman et nous prenons tout simplement soit une enquête sur le paupérisme, soit un traité de biologie, ou plus simplement encore, nous ouvrons la fenêtre et nous regardons dans la rue. Nous ne voulons pas restreindre le romancier à la seule étude du cœur. Nous comprenons qu'il place ses personnages dans des horizons vastes et variés. Mais nous voudrions que ses fonds ne se confondissent pas avec ses premiers plans, et qu'il n'oubliât pas cette condition essentielle du roman, la peinture des passions humaines.

II

Tout ce que nous disons ici en thèse générale s'applique bien un peu, en particulier, au *Troisième dessous* de M. Jules Claretie. M. Jules Claretie est un romancier d'un incontestable talent; c'est aussi un lettré, un historien, un fin critique, un journaliste jamais à court de verve. Acharné travailleur, il ne quitte guère la plume qui est entre ses mains un docile instrument. A défaut d'autre grief, sans doute, on lui a reproché sa fécondité parce qu'avant quarante ans, il a écrit quarante volumes; mais on lui aurait

reproché son impuissance s'il n'en eût écrit que huit ou dix. Il a de l'imagination, du sentiment, de la chaleur, et pourtant, il succombe à cette façon de comprendre le roman. M. Jules Claretie a débuté, ou à peu près, par *Robert Burat*, un livre qui eut un succès très mérité. Le sujet était simple, l'action poignante, les caractères fermement tracés, l'analyse des sentiments curieusement étudiée. Toutefois, à un certain abus des descriptions et des analyses, on pouvait déjà prévoir que l'auteur, encore indécis, serait un peintre plutôt qu'un conteur. Cela n'a pas tardé. M. Claretie en est arrivé à écrire des romans non pas tant pour faire un récit qu'un tableau. C'est ainsi qu'aujourd'hui, dans *le Troisième dessous*, il nous montre le monde des théâtres. Voici le grand comédien qui se survit à lui-même, retiré dans une maisonnette de Montmartre ou des Batignolles, et voici le joli « Jeune premier » qui va de succès de théâtres en succès de femmes. Voici l'actrice à la mode qui, jouant les filles de marbre à la ville mieux encore qu'à la scène, a gros appointements, applaudissements, hôtel, chevaux, diamants, et voici l'échappée du Conservatoire qui, ne voulant pas salir sa robe de pureté à toutes les promiscuités et à tous les compromis des coulisses, végète tristement et se voit peu à peu réduite aux bouts de rôle et aux « utilités ». Et il y a aussi les directeurs, les bailleurs de fonds, les au-

teurs, les critiques, les mères des débutantes, les camarades des acteurs, les protecteurs des actrices. Tout cela peuple la scène et la salle, les loges et le foyer, et tout cela est éclairé à la vive lumière de la rampe. M. Jules Claretie est descendu dans les abîmes du théâtre comme dans un cercle infernal. De là son livre.

Mais des cinq cent cinquante pages du volume, des cent épisodes qui l'emplissent, des mille descriptions qui le surchargent, ne serait-il pas avantageux pour le roman, le vrai roman qui existe dans ce livre, qu'une bonne partie fût supprimée? La double étude du ménage du peintre Marsy et de celui du vieux comédien Roquevert, fort habilement traitée, la touchante histoire de Geneviève, les situations très hardies et les belles scènes de ce livre ne gagneraient-elles pas à l'élagage de tant de pages inutiles, de même que les arbres gagnent à la coupe des taillis où leurs formes se confondent, et de même que les édifices gagnent à la démolition des maisons qui masquent leur façade? Ce que le roman perdrait en curiosité à ces retranchements, il le retrouverait en clarté et en intérêt.

Un autre livre de M. Jules Claretie, *le Drapeau*, publié depuis *le Troisième dessous*, serait bien fait pour nous donner raison. C'est l'histoire héroïque et simple de deux capitaines de la vieille garde qui,

après le licenciement de l'armée de la Loire, se sont retirés à Vernon. De longues années ont passé, lorsqu'ils apprennent par un journal que le drapeau de leur régiment, qu'ils avaient enterré à la dernière heure de la bataille de Waterloo, quand le dernier carré résistait encore, a été retrouvé dans une tranchée creusée pour enfouir des cadavres. « Il orne » le mausolée de Frédéric, à Potsdam. La vie de ces deux hommes, déjà brisée, est empoisonnée. Leur vie ne se résumait-elle pas tout entière dans la grande tâche qu'ils avaient accomplie à Waterloo? Ils n'ont plus qu'une pensée: aller reprendre ce drapeau qui n'a pas été pris mais véritablement volé. De Vernon à Potsdam, le voyage était coûteux en 1835. Il n'est pas d'économies que ne s'imposent les deux grognards pour amasser deux billets de mille francs. Ils se privent de café, de vin, de tabac. Au bout de deux ou trois ans, ils brisent leur tirelire et se mettent en chemin. A Cologne, l'un d'eux, pris d'une mauvaise fièvre, meurt dans une chambre d'auberge. L'autre continue sa route, arrive à Potsdam, arrache le drapeau de sa hampe. Mais il a été vu; on le poursuit par les rues, Acculé dans une impasse, il se défend en désespéré, et on le jette, blessé, à demi mort, dans un cachot. Rendu à la liberté après une détention de trois ans, il revient mourir, triste et seul, à Vernon.

Il y avait dans cet épisode bien des prétextes à disserter et à décrire. L'auteur n'avait-il pas à faire une description antithétique des mornes prairies de Vernon et des plaines arides du Brandebourg, à raconter les derniers jours de l'armée de la Loire, à tracer le tableau philosophique de l'Allemagne de 1835. Il pouvait écrire vingt pages sur la *Garnisons-Kirche* de Potsdam, et autant sur les prisons de Berlin. La description détaillée de la cathédrale de Cologne n'était pas non plus à omettre. Or il n'y a rien de tout cela. Le récit court au pas de charge, sans s'arrêter. Point une phrase qui ne soit dans l'action. M. Jules Claretie a compris que les descriptions et les digressions atténueraient l'impression de cette humble et touchante épopée. Mais il ne pense pas toujours ainsi.

III

Un romancier qui, au contraire, pense toujours ainsi, c'est M. Mario Uchard. Celui-ci procède simplement. Il vise à la clarté et à la rapidité du récit ; il ne s'arrête pas aux longues descriptions ni aux analyses interminables. Il ne peint pas les milieux, mais il les montre en en montrant les produits. Voyez son Jean d'Erneau. Embarqué pour

l'Amérique, il est devenu colonel dans la guerre de la sécession et plusieurs fois millionnaire dans le commerce des bœufs. Il abandonne son grade, garde ses millions et vient vivre à Paris. Son éducation française et son séjour aux États-Unis lui ont fait un caractère fort original. Il a l'esprit pratique, l'initiative, la décision, la fermeté d'un Yankee, avec la grâce cavalière d'un gentilhomme français. Ce Jean d'Erneau, assez proche parent du neveu de *l'Oncle Barbassou*, croit à son étoile parce que tout lui réussit. Il est pauvre, il gagne des millions ; il s'imagine qu'il est orphelin, il retrouve un père, et ce qui est mieux, deux pères ! Il rencontre dans un cirque de Boston une jolie écuyère. Trois ans plus tard, elle se présente à lui sous les traits de lady Maud, veuve d'un pair d'Angleterre. La voici riche, très recherchée dans la société parisienne, et plus belle, plus aimante, plus dévouée que jamais. Jean d'Erneau se croit égoïste, et il a la bonne fortune d'avoir une âme généreuse. Au grand préjudice de ses intérêts, il sauve une jeune fille d'un fort vilain mariage que la mère de cette jeune fille veut lui faire contracter avec son propre amant. Il est enfin merveilleusement doué : une belle tête, une santé de fer, une force musculaire d'un autre âge et, en outre, de l'esprit. Mais, un certain jour, Jean d'Erneau s'avise de devenir amoureux de la jeune fille qu'il a sauvée. Il se

croit aimé, et celui qu'elle aime c'est le meilleur ami, le frère naturel de Jean, un garçon de vingt-deux ans. Ces deux innocences ont trompé le roué. Jean se sacrifie généreusement aux amoureux. Puis, s'apercevant que son étoile pâlit, il profite d'une partie de chasse pour se laisser tomber, comme par accident, dans un précipice. Certes, au dénouement, le caractère de Jean d'Erneau se dément. L'homme qui a fait la guerre de la sécession, qui a gagné des millions à vendre des bœufs, qui a mené la rude vie du Far-West et la vie sceptique de Paris, qui est aimé de la belle Maud et qui est par-dessus tout un esprit positif, se suicidera-t-il parce qu'il lui faut renoncer à épouser une pensionnaire? Au reste, c'est peut-être par la raison que le caractère se dément qu'il est vrai. Dans la réalité, l'homme est rarement tout d'une pièce; les anomalies sont sa nature même.

Quoi qu'il en soit, le roman de M. Mario Uchard a de l'intérêt et est conté avec humour. Sauf quelques personnages qui servent de repoussoirs, il n'y a là que des gens de cœur, d'esprit et de bonne compagnie, qu'on aimerait à connaître. Il se peut qu'on ne les ait jamais vus, mais c'est précisément pour cela qu'on aime à les voir. — Les réalistes devraient méditer ce beau mot rapporté par Plutarque. On engageait un Spartiate à venir entendre certain chanteur qui imitait le rossignol d'une façon surprenante.

— « Que m'importe, répondit-il, j'ai entendu des rossignols. » Qu'eût donc dit ce Spartiate, si, au lieu du chant du rossignol, il eût été question du gloussement des dindons, du grognement des pourceaux ou du coassement des grenouilles?

Avril 1879.

GUSTAVE FLAUBERT

I

Gustave Flaubert est mort à cinquante-neuf ans. Depuis tantôt un quart de siècle, il était entré dans l'immortalité de l'écrivain. Gustave Flaubert est un des deux ou trois hommes de ce temps-ci à qui un premier livre ait donné la renommée. Si *Madame Bovary* n'a pas eu la vente énorme qui échoit aujourd'hui au premier roman venu, l'auteur a été tout de suite non pas seulement célèbre, mais respecté comme un maître. Bien que le retentissant procès intenté à ce roman eût sans doute éveillé les curiosités, le très grand succès du livre ne fut pas un succès de scandale ; ce fut un succès purement littéraire, où l'écrivain trouva du même coup la réputation et la considération.

C'était justice. Qu'il y ait dans l'œuvre immense

de Balzac quelques romans d'une visée plus grande, d'un sentiment plus élevé, d'une philosophie humaine plus profonde, cela est indiscutable ; mais il n'en est point d'une plus absolue perfection. Jamais l'analyse psychologique et physiologique, la peinture de la vie réelle, la logique fatale des événements, la progression de l'intérêt dans une histoire toute simple n'ont été poussées plus loin. Dans *Madame Bovary*, le sujet, les personnages, les paysages et les intérieurs, les idées et les sentiments, tout s'accorde en une harmonie parfaite ; l'art, où le procédé se laisse rarement voir, est admirable. C'est une œuvre profondément sentie. Le romancier a vécu dans le milieu qu'il a dépeint, il a connu les hommes qu'il a montrés ; mais il n'a point cherché ses documents *a priori*. Une petite partie de l'humanité s'est dévoilée à lui avec son égoïsme, ses faiblesses, sa plate bêtise, ses caprices cruels et ses passions déchirantes ; et cette humanité, il l'a transportée dans un livre, toute vivante et toute pantelante. Impassible, ou plutôt ironique, Gustave Flaubert s'appliquait à le demeurer toujours ; mais, malgré qu'il en eût, il se laissait prendre à son propre récit. Son ironie tombe avec les larmes d'Emma Bovary. « Mes personnages » m'affectent et me poursuivent, avouait-il à un ami. » Quand j'écrivais l'empoisonnement de la Bovary, » j'avais le goût d'arsenic dans la bouche. » Cette

communion de sentiments, presque de sensations, entre le romancier et ses personnages, fait que le livre palpite de vie. Cette grande pitié, que malgré lui Gustave Flaubert ressent et laisse voir, gagne aussi le lecteur. Le cœur se serre et souffre au pathétique familier et simple de ces pages prétendues impassibles. Et c'est pour cela surtout que *Madame Bovary* peut être mis au rang des romans qui vivront.

De fait, que va-t-on chercher dans ce livre? Est-ce la description du village d'Yonville, la peinture des mœurs de ses habitants, l'auberge du Lion-d'Or, le Comice agricole, les phrases à la Joseph Prudhomme du pharmacien Homais? nous ne le pensons pas. C'est Emma Bovary, ses tristesses mornes, ses rêves et ses fièvres, ses heures d'inquiet bonheur ou d'affreux désespoir. Sans doute, tout le tableau est magistralement peint, et, ce qui n'est pas un moindre mérite, il est composé pour mettre en relief la figure principale. Mais cette figure, on pourrait cependant la retirer de ce cadre, la placer dans un autre, et elle n'en resterait pas moins la vivante création qu'elle est, car elle vit de sa vie propre. Qu'on ne nous dise pas que cette femme ne saurait aimer et souffrir qu'en Normandie, dans un village situé tout juste à huit lieues de Rouen. Pour notre part, nous la concevrions très bien en Picardie, en Auvergne ou en Vendée. On admire avec quel scrupuleux pinceau

Gustave Flaubert a su peindre les milieux. C'est assurément un des mérites de *Madame Bovary*, mais ce n'est pas le plus grand.

Madame Bovary n'est autre chose que l'éternel drame à trois personnages, rendu dans toute sa vérité par un profond observateur doublé d'un créateur puissant. Si Gustave Flaubert n'avait pas réussi à donner à ce drame une de ses expressions définitives et sa suprême intensité d'émotion, *Madame Bovary* — malgré Homais et le Comice agricole — ne serait rien qu'une œuvre froide, repoussante par plus d'un détail et de peu de durée. Il en serait de ce roman comme il en est de *l'Éducation sentimentale*. Au point de vue de l'art du style et de la profondeur de l'observation, *l'Éducation sentimentale* est une œuvre au moins égale à *Madame Bovary;* mais il y manque l'action qui est « la première et la plus importante partie d'une œuvre d'imagination ». — Nous n'exprimons pas ici les idées esthétiques d'une cuisinière sensible et avide d'émotions. C'est Aristote que nous citons, Aristote qui a dit aussi : « Il ne faut pas concevoir une action pour arriver à peindre des mœurs; il faut, au contraire, n'introduire la peinture des mœurs dans son œuvre que comme accessoire à l'action. L'action est une condition absolue, la peinture de mœurs n'en est pas une... Mettre à la file des tableaux

» de mœurs, c'est mal entendre ce qu'on fait. Mieux » vaut une œuvre inférieure, mais pourvue d'une » action[1] ».

Si Gustave Flaubert n'a pas retrouvé avec *l'Éducation sentimentale* le succès de son premier roman, c'est tout justement parce que dans *Madame Bovary* il y a une action, et que, dans *l'Éducation sentimentale*, il n'y aucune espèce d'action. Abusé par les éloges qui portaient surtout sur ses qualités magistrales d'analyste et de peintre, Flaubert s'est imaginé que ces seules qualités faisaient la valeur de *Madame Bovary*. Il a conçu alors un champ plus vaste d'observation, et, sans prendre souci du sujet, de la composition, de l'élément pathétique, qui est la vie même du roman, il a écrit *l'Éducation sentimentale*. Grand fut son étonnement quand l'énorme somme de travail et tout le talent mis dans ce livre n'aboutirent qu'au pire des insuccès, l'insuccès par l'ennui. *L'Éducation sentimentale* est moins un roman qu'un laborieux mémoire sur la bourgeoisie française pendant vingt ans. A proprement parler, pas de sujet ; d'action et de passion, encore

1. Aristote, *de Poetic*, VI, 1. — Aristote, cela va sans dire, puisque le roman n'existait pas de son temps, parle ici de la tragédie et de l'épopée. Mais les défauts contre lesquels il met en garde les poètes ne sont-ils pas ceux-là mêmes où sont tombés tant de romanciers, et tout particulièrement Gustave Flaubert dans *l'Éducation sentimentale* ?

moins. Des types effacés, des caractères banals, des sentiments vagués, des événements qui sont à peine des incidents et qui se succèdent comme à l'aventure, rien ne saurait intéresser dans ce long et monotone récit.

II

O complexité du cerveau de l'homme! Gustave Flaubert avait à l'état d'obsession la haine du *bourgeois*, — il eut d'ailleurs été fort en peine de définir ce qu'il appelait le *bourgeois*, — et il a passé la moitié de sa vie à observer, à rapporter, à décrire les mœurs, les conversations, les figures les plus platement bourgeoises! Son dernier livre, ce livre terminé le jour de sa mort, est, dit-on, le dossier de la bêtise bourgeoise. A quel point différait donc l'esthétique de l'écrivain des idées de l'homme? Flaubert avait l'horreur du terre-à-terre de la vie contemporaine, de la banalité de l'existence quotidienne, des sottises et des lieux communs des conversations courantes. Mais prenait-il la plume, tout se modifiait en son esprit; il ne trouvait point de tâche plus intéressante que décrire à grand effort de travail les passions mesquines, les sottes vanités et les caractères effacés de cette société qu'il exécrait dans la réalité. Que ce qui est ennuyeux et haïssable

dans la vie même devienne soudain intéressant et exquis dans le roman, c'est à confondre l'entendement. Si vous eussiez demandé à Flaubert de vous accompagner dans quelque soirée bourgeoise, il se fût étonné et fâché tout rouge. Mais, d'autre part, il trouvait fort étrange et fort impertinent que le lecteur ne s'intéressât pas à la description d'un dîner de bourgeois à la campagne, dîner où lui, Flaubert, se fût bien gardé d'accepter une invitation.

Chaque année, Gustave Flaubert se réfugiait dans sa petite maison de Croisset, restant des mois tout seul, en misanthrope qu'il était. C'était sans doute pour vivre avec les livres ou dans les conceptions idéales, loin de la marée montante de la bêtise humaine ? Nullement, c'était pour s'y plonger plus avant que jamais, de tout l'effort de sa volonté ; c'était pour créer un personnage bien égoïste et bien sot ; c'était pour raffiner sur la sottise et la banalité et en extraire la quintessence. Et, quand il avait fait dire à l'un de ses personnages une phrase bien bête et bien niaisement solennelle, heureux comme un enfant et tout fier de son œuvre, il déclamait cette phrase, d'une voix retentissante, dans le grand silence de la nuit.

Et pourtant c'était l'auteur de *Salammbô*, cette épopée ; c'était l'auteur de *la Tentation de saint Antoine*, ce grand drame philosophique. Il avait

fait parler Amilcar; il avait raconté la guerre des Mercenaires, « la guerre inexpiable », comme l'appelait Polybe; il avait relevé de ses ruines la cité punique. Il avait évoqué les visions de la Thébaïde, la reine de Saba, les philosophes et les hérésiarques, les dieux de l'Inde et de la Grèce. Le crucifiement des lions, le sacrifice à Moloch de deux mille enfants carthaginois, la mort par la faim de vingt mille mercenaires dans le défilé de la Hache, voilà qui n'est pas *bourgeois !* Les moines du désert qui massacrent les Ariens dans les rues d'Alexandrie, les Valésiens qui se mutilent, les Circoncellions qui s'enlèvent avec des tenailles la peau de la tête et qui se précipitent tout sanglants dans les fours embrasés, la théorie des dieux hellènes qui s'évanouissent dans l'azur, la face de Jésus-Christ qui rayonne dans l'orbite du soleil, voilà qui n'est pas banal ! C'étaient les réveils du lion. Pris du dégoût de « l'infection moderne », — le mot est de Flaubert, — le peintre des petites passions, des petits caractères et des petits hommes se livrait à ses aspirations vers le grand qui était le fond de sa nature. Il partait pour la Tunisie, pour l'Égypte, pour la Grèce, il courait les déserts et les ruines, il s'abîmait dans l'étude, déchiffrant les inscriptions, lisant les textes, consultant les scolies et les commentaires. Puis, au retour de ces féconds voyages

aux pays du passé, il écrivait *Salammbô* ou *la Tentation.*

On n'a pas assez rendu justice à ces deux livres qui témoignent d'une érudition étendue, et surtout d'une rare puissance créatrice. Dans la restitution, ou plutôt dans la création de Carthage, — car à cette œuvre le savoir, si sérieux qu'il fût, devait avoir une moindre part que l'imagination — il y a quelque chose de génial. Les batailles, les fêtes populaires, les scènes d'orgie et de carnage sont décrites dans un mouvement prestigieux, avec une couleur superbe. Flaubert s'est pénétré de cette puissante et étroite civilisation punique, et il en a supérieurement marqué le caractère. Il a bien peint cette oligarchie de marchands cupides, féroces et misérablement superstitieux dont Rome a délivré le monde antique. Peut-être Flaubert a-t-il outré la férocité carthaginoise? Il voyait grand, mais souvent il voyait *gros*. *Salammbô* d'ailleurs appellerait plus d'une discussion au point de vue de l'archéologie comme à celui de la composition. Mais ce livre n'est ni une histoire ni un roman; c'est une épopée en prose. Son principal défaut est la monotonie. On finit par se lasser de ces batailles, de ces supplices, de ces tueries. C'est comme un bain de sang. Le livre gagnerait en impression et en effet à être abrégé. Mais combien de pages magnifiques!

Que d'admirables traits de détail ! Les Mercenaires prisonniers vont être massacrés par les Carthaginois : « Ils retirèrent leurs cuirasses pour que la pointe des » glaives s'enfonçât plus vite. Alors parut la marque » des grands coups qu'ils avaient reçus pour Car- » thage; on aurait dit des inscriptions sur des co- » lonnes. » Une bataille entre plus de cent mille hommes va s'engager : « On était à portée de jave- » lot, face à face. Un frondeur baléare s'avança d'un » pas, jeta dans sa lanière une de ses balles d'ar- » gile, tourna son bras : un bouclier d'ivoire éclata, » et les deux armées se mêlèrent. » Citons encore ces trois lignes qui sont un tableau grandiose. Toute une rangée d'éléphants est tombée par un stratagème des Mercenaires : « Les bêtes énormes s'af- » faissèrent, tombèrent les unes par-dessus les au- » tres. Ce fut comme une montagne, et sur ce tas » de cadavres et d'armures un éléphant monstrueux » qu'on appelait *Fureur de Baal*, pris par la jambe » entre des chaînes, resta jusqu'au soir à hurler, » avec une flèche dans l'œil. »

Dans *la Tentation de saint Antoine*, il n'y a pas de moins belles pages, et la conception est plus vaste. Inaccessible aux brutales tentations de la chair comme aux misérables tentations de la vanité, le saint subit d'autres assauts. C'est à son esprit, à sa raison, à sa foi que l'on s'attaque. En une terrible nuit d'hallucina-

tions, il voit apparaître successivement tous les dieux, tous les philosophes, tous les hérésiarques. Ébloui à la vue des dieux, effrayé à la vue des hérésiarques, il sent aux railleries et aux raisonnements des philosophes le trouble se faire dans son âme ; le doute l'envahit. Au moment où il va condamner sa vie d'abnégation et renier son Dieu, le jour paraît, et le saint tombe en prières au pied de la croix. Si un pareil livre qui est la synthèse animée des croyances et des folies des races humaines nous arrivait du fond de l'Allemagne, tout le monde l'admirerait. — A moins que l'esprit français, très décidément, ne perde de plus plus le sens du grand et que, publié aujourd'hui, un livre de la nature et de la valeur du *Second Faust* ne se vende pas à cent exemplaires. Cela est possible.

III

Avec un orgueil qui lui fait honneur, l'école naturaliste revendique Gustave Flaubert comme son chef. Lui-même, non peut-être sans quelque embarras, avait agréé ce titre. Était-ce parce que, s'exagérant la puissance du courant, il voulait lui faire porter son œuvre ? N'était-ce pas plutôt parce qu'il obéissait à un sentiment étrange, mais très humain, que la psychologie n'a pas expliqué ? Il arrive parfois

qu'une mère préfère entre tous ses enfants robustes, beaux, charmants, un pauvre être, né chétif, laid et maussade. Flaubert, entre toutes ses œuvres, préférait-il donc *l'Éducation sentimentale!* L'accueil sévère fait à ce livre avait-il, exaspérant sa sensibilité, accru sa tendresse pour cette œuvre mal venue? On s'expliquerait ainsi qu'il se crût sincèrement le chef des naturalistes; car *l'Éducation sentimentale* est la Bible de la petite école. Mais la confusion n'en existe pas moins entre le maître et les disciples. Une mutuelle erreur les égare. Flaubert se croyait le chef des naturalistes parce qu'il ne regardait qu'une des faces, et la moins brillante, de son talent complexe; les naturalistes se vantent d'être les disciples de Flaubert, quoiqu'ils ne s'inspirent que de ses défauts. On pourrait leur dire avec l'Armande des *Femmes savantes*, laquelle avait parfois du bon sens, quoi qu'en pensât Molière :

> Quand sur une personne on prétend se régler,
> C'est par ses beaux côtés qu'il lui faut ressembler.
> Et ce n'est point du tout la prendre pour modèle,
> ..... que de tousser et de cracher comme elle.

Tenez pour certain que les naturalistes n'admirent nullement les magnifiques qualités qui font la grandeur du talent de Gustave Flaubert. Ils essayent de diminuer Flaubert pour le faire descendre jusqu'à eux, mais ils ne songent pas à s'élever jusqu'à lui.

Le pourraient-ils d'ailleurs, de grandes conceptions comme *Salammbô* et *la Tentation* pourraient-elles naître dans le cerveau étroit d'un naturaliste, qu'ils ne le voudraient pas. A leurs yeux, tout le talent de Gustave Flaubert consiste dans l'observation minutieuse et dans la peinture du vrai d'après nature. Du coup, c'est rayer du catalogue de son œuvre, *Salammbô, la Tentation de saint Antoine, la Légende de saint Julien l'Hospitalier.* Personnellement cela leur importerait peu ; mais il y a le public lettré qui s'indignerait. Ils le sentent bien. Aussi s'efforcent-ils, invoquant les procédés de travail de l'auteur, d'établir une corrélation entre *Salammbô* et *Madame Bovary,* entre *la Tentation de saint Antoine* et *l'Éducation sentimentale.* Flaubert, disent-ils, est allé en voiture de Paris à Montereau par le bord de la Seine, afin d'écrire une page de *l'Éducation sentimentale*, dont le premier chapitre se passe sur un bateau qui faisait jadis ce trajet. De même pour écrire *Salammbô* et *la Tentation*, Flaubert a voyagé longtemps en Tunisie et en Égypte, il a parcouru le désert de la Thébaïde, il a passé trois mois sur les ruines de Carthage, enfin, il a compulsé mille volumes. Ses poèmes comme ses romans, il les a donc écrits, fidèle au principe naturaliste, d'après nature et sur des documents précis.

Voilà qui est fort bien dit. Malheureusement, quand

on a lu Flaubert, ce beau raisonnement tombe à rien. Comment peindre d'après nature, encore qu'on aille sur les lieux, la Carthage punique dont il ne reste pas une pierre debout? Comment décrire même ce défilé de la Hache, dont nul n'a pu déterminer l'emplacement? Pour faire un volume de cinq cents pages, sont-ce, selon les naturalistes, des documents suffisants que dix pages de Polybe et quelques lignes glanées dans les auteurs? Les palais et les monuments de Carthage, les costumes des prêtres et des Anciens, les armures des soldats de la légion Sacrée, où donc Flaubert les a-t-il vus pour les si bien décrire? A-t-il rencontré sur la route de Tunis des lions crucifiés? A-t-il assisté à l'orgie des Mercenaires, à la bataille du Makar? A-t-il entendu les hurlements des esclaves livrés aux bêtes et les cris des enfants jetés dans les fournaises? La civilisation punique a-t-elle ses *documents humains?* Saint Antoine, qui n'a laissé d'à peu près authentique que sept lettres, aurait-il écrit sur un rouleau de papyrus une relation exacte de ses visions, que Flaubert a retrouvée dans le sable du désert ou dans la crypte d'une pyramide?

C'est Courbet, je crois, qui s'étonnait qu'on pût peindre le Christ puisqu'on ne l'avait jamais vu. Si cette idée, tout à fait digne d'un naturaliste, fût venue à Flaubert, il n'eût écrit ni *Salammbô* ni *la Tentation*. Sur la topographie de Carthage, on

n'a que de très vagues données ; des mœurs publiques des Carthaginois, on sait peu de chose; de leurs mœurs privées, on ne sait rien. Or Flaubert a décrit tout cela avec la précision rigoureuse qu'on admire dans sa description du bourg d'Yonville, chef-lieu de canton du département de la Seine-Inférieure. Il est donc indiscutable que l'imagination, tenue en si grand mépris par les romanciers de l'école de M. Zola, existe chez Flaubert au même degré que l'observation. Si c'est seulement par l'abondance des documents dont on se sert qu'on est naturaliste, Flaubert ne l'est qu'à demi dans *Salammbô;* mais Théophile Gautier, qu'on n'a jamais songé pourtant à compter parmi les naturalistes, l'est tout à fait dans *le Roman de la momie.* Sur l'Égypte, en effet, les documents de toute sorte sont aussi nombreux qu'ils sont rares sur Carthage. L'abbé Barthélemy lui-même est encore bien plus naturaliste que Flaubert et que Théophile Gautier. Dans le *Voyage d'Anacharsis*, on ne trouve pas un mot qui ne soit appuyé sur un document. Quand le savant abbé ne sait rien de positif, il se tait. C'est agir selon les vrais lois du roman de 1880. Si Flaubert s'était tû quand il ne savait rien de positif, il se fût arrêté à la première page de *Salammbô*, à la première ligne de *la Tentation de saint Antoine.*

Madame Bovary n'est pas davantage l'œuvre d'un prédécesseur de M. Zola; du moins, il se mêle dans

ce roman beaucoup d'alliage à l'or pur du naturalisme. La poétique de cette école ne proscrit-elle pas la composition, l'action, le pathétique ? M. Zola écrivait dernièrement que, dans le roman tel qu'il le comprend, « toute intrigue manque, si simple qu'elle soit »; c'est ce qu'il appelle « la nudité magistrale ». Or cette *nudité magistrale* fait tout à fait défaut à *Madame Bovary*. Il y a dans la première œuvre de Flaubert de la passion et de l'intérêt. Il y a une intrigue, qui est même parfaitement menée. Il y a de plus — autre crime de lèse-naturalisme — des personnages que la puissance de l'écrivain a élevés jusqu'au type. Il y manque enfin, bien qu'on y rencontre quelques détails repoussants et certaines plaisanteries plus triviales que comiques, ces mots immondes qui sont les fleurons de la couronne naturaliste.

Si l'analyse des sentiments, l'étude des passions, le tableau des mœurs, la peinture de la vie réelle constituent le naturalisme, Gustave Flaubert est naturaliste dans *Madame Bovary*. Mais, à ce compte-là, Longus, l'abbé Prévost, Bernardin de Saint-Pierre, Balzac, Dumas fils méritent aussi cette épithète. Nous estimons que la leçon d'amour donnée à Daphnis par la paysanne Lycaenion est tout ce qu'il y a de plus naturaliste ; qu'il en est de même de la présentation de Des Grieux au vieux M. de G..., du bain de Virginie, des promenades nocturnes de

M. Marneffe et des camellias blancs et rouges de Marguerite Gautier. Si, au contraire, les caractères du naturalisme sont l'absence de tout intérêt, de toute action, de toute chaleur, l'observation niaise, l'étude de l'infiniment petit, la description à la fois servile et superficielle d'un monde qui, « s'il est tel qu'on le dit, ne vaut pas la peine d'être représenté », — le mot est de M. Renan, — Gustave Flaubert est un pur naturaliste, non pas dans *Madame Bovary* mais dans *l'Éducation sentimentale*. Nous faisons même plus que de le ranger parmi les naturalistes: nous reconnaissons qu'il est. avec MM. Edmond et Jules de Goncourt, un des créateurs du naturalisme.

Aussi la mort de Gustave Flaubert, qui est une perte grave pour la littérature contemporaine, est une catastrophe pour les naturalistes. Tant que Flaubert vivait, son œuvre leur était un point d'appui. Quelque temps peut-être le grand talent de cet homme brillera sur la petite école, mais les années viendront mettre fin à la confusion. L'œuvre de Gustave Flaubert se détachera de celles de M. Zola et de ses disciples. Et quand de tout le vacarme fait aujourd'hui autour d'odieux romans il ne restera pas même un écho, on lira encore *Madame Bovary*.

Mai 1880.

L'AUTEUR DRAMATIQUE CHEZ LE ROMANCIER

M. ALBERT DELPIT [1]

Qu'un écrivain débute avec éclat et fasse de son coup d'essai un coup de maître, comme le héros de Corneille, cela n'est pas rare. Ce qui est plus rare, c'est qu'un homme de lettres auquel la réputation est déjà venue, change soudain sa manière, se transforme et passe dans les premiers rangs. Il en est ainsi de M. Albert Delpit. Très jeune encore, mais connu depuis dix ans, ayant fait du bruit, ayant conquis la notoriété par ses poésies, ses romans, son théâtre, ses articles de journaux, mais justement critiqué pour sa trop grande facilité et son insouciance du style, le voici qui fait un retour sur soi-même et se met vaillamment au travail. Il modifie ses procédés, il resserre l'action, il condense le sujet, il châtie son

1. *Le Fils de Coralie*. — *Le Mariage d'Odette*.

style, il se fait son propre critique, et, par un remarquable effort de volonté, il se corrige de cette qualité souvent funeste, la facilité. Alors il écrit *le Fils de Coralie*, puis *le Mariage d'Odette :* il est désormais classé parmi les romanciers d'élite.

La faculté maîtresse de M. Albert Delpit, c'est le sens dramatique. Par sens dramatique, nous n'entendons point l'invention d'aventures où les meurtres succèdent aux empoisonnements, les disparitions d'enfants aux rapts de jeunes filles et les suicides aux duels à mort. Nous entendons l'art de développer un sujet et de l'amener à l'expression pathétique, en le dégageant des épisodes inutiles et en le resserrant en un petit nombre d'événements. Nous entendons l'art de faire sortir, de situations qu'on voit tous les jours dans la vie réelle, des scènes du plus grand effet dramatique, sans employer d'autres ressorts que les sentiments et les passions. Nous entendons enfin cette forme particulière de l'esprit qui, de prime abord, conçoit tout sujet au point de vue du théâtre, et qui fait que l'on traite ce sujet par des procédés scéniques, c'est-à-dire par une suite de scènes où le récit n'intervient qu'accessoirement. Un défaut commun à beaucoup de romanciers, à Balzac lui-même, est d'étrangler les situations, en d'autres termes, de mener le lecteur cinquante pages durant à une scène capitale, qui est le nœud ou le dénouement de l'action, et non seule-

ment de ne pas mettre, si l'on peut dire, cette scène en scène, mais de la conter en moins d'une demi-page. Auteur dramatique, M. Albert Delpit n'étrangle jamais les situations, puisque c'est de situations que vit le théâtre. Il les fait naître sans cesse, les multiplie et se plait à les aborder audacieusement. C'est pourquoi. dans ses romans comme dans ses pièces, M. Albert Delpit est également auteur dramatique. Par la nature même de son talent, il conçoit et il construit un roman comme il conçoit et comme il construit une pièce, avec des situations et des scènes. D'analyse, assez pour donner l'idée du caractère des personnages, de description. assez pour donner l'idée du décor; mais surtout de l'action, de l'action et encore de l'action. Aussi, quand M. Albert Delpit veut transporter un roman sur les planches, on peut dire que la pièce est toute faite. Presque scène pour scène, on relit le roman en voyant le drame. *Le Fils de Coralie* est le calque même du livre. Il en serait ainsi pour *le Mariage d'Odette*, si l'auteur avait la témérité d'en faire un drame.

On connaît le sujet du *Fils de Coralie*. Ceux qui n'ont pas lu le roman dans la *Revue des Deux Mondes* ou en volume ont applaudi la pièce au Gymnase. C'est toujours la question du fils naturel, mais sous sa face la plus douloureuse. Ce n'est plus seulement le fils qui reproche à son père de l'avoir abandonné,

c'est le fils qui est au moment de maudire sa mère pour l'avoir mis au monde. Quand le capitaine Daniel, qui ne sait rien du passé de sa mère, qu'il croit morte, dit au père de sa fiancée : « Je suis enfant » naturel, je n'ai ni à en rougir ni à m'en cacher. Je » n'avais pas de nom ; je m'en suis fait un, » le bonhomme Godefroy hésite bien un instant, mais il se décide sans trop de peine à donner sa fille au jeune officier d'artillerie. Mais lorsque le surlendemain, M. Godefroy apprend que cette madame Dubois qui a élevé Daniel n'est pas la tante, mais la mère du capitaine ; que cette femme n'est autre que la fameuse Coralie qui a fait jadis tant de bruit de par le monde ; enfin que toute la fortune de Daniel, près d'un million, a été gagnée on sait trop comment, il s'indigne justement et rompt le mariage projeté. Pris de pitié cependant pour Daniel, qui continue à tout ignorer, il n'ose pas lui dire le motif de cette brusque rupture. Il invente de mauvais prétextes. Poussé à bout par Daniel, il lui dit : « Interrogez » votre tante ! » Ainsi M. Albert Delpit a voulu, avec une audace superbe, que ce fût la mère elle-même qui révélât à son fils le secret qui les déshonore tous les deux. On voit l'angoisse de cette scène et son grand effet au théâtre. C'est un coup de foudre pour Daniel d'apprendre qu'il est le fils de cette Coralie dont un des anciens amants parlait encore la veille devant lui ;

son honneur se révolte; il ne peut arrêter un mot de malédiction. Mais soudain, à la vue de madame Dubois tombée à genoux devant lui,il se rappelle que cette femme est sa mère. Sa colère se calme, sinon sa douleur. Il ne voit plus Coralie; il voit la mère, la femme qui l'a élevé, qui l'a soigné dans des maladies graves, qui l'a consolé dans ses chagrins, qui l'a encouragé à se battre en vaillant soldat, qui l'a fait l'homme qu'il est. Alors il relève cette femme en lui disant simplement : « Tu es ma mère. Quoi que tu aies fait, je suis forcé de t'absoudre. » Mais la vie de Daniel est brisée. Il donnera toute sa fortune aux pauvres, il enverra sa démission, il renoncera à sa fiancée, il vivra dans la retraite avec madame Dubois. Édith, heureusement, vient se jeter à la traverse de quelques-uns de ces projets. Elle aime Daniel, elle épousera Daniel. On ne lui a pas, cela s'entend, raconté la vie passée de Coralie; on lui a dit seulement que le capitaine est déshonoré par sa mère. Édith s'avise d'un stratagème héroïque. Au milieu d'une soirée, elle proclame que le capitaine Daniel est son amant; elle veut de cette façon mettre une tache sur son honneur de jeune fille comme il y en a une sur l'honneur de Daniel. Coralie entre au couvent, toute sa fortune est donnée aux pauvres, et Édith épouse Daniel, qui n'a plus ni famille ni fortune.

Le roman a eu trente éditions, la pièce a eu cent représentations. Que M. Albert Delpit soit fier de ce double succès si bien mérité, mais qu'il ne s'imagine pas pour cela avoir fait une œuvre d'une haute moralité. Le dénouement du *Fils de Coralie* n'est pas du tout moral, il s'en faut. A première impression, il semble que, Daniel n'ayant pas gardé un sou de son argent, on n'a plus à lui reprocher les hontes de sa mère; il n'en est pas responsable puisqu'il n'en a pas profité. En effet, ce n'est pas la naissance de Daniel, ni même l'existence de Coralie, laquelle s'est cachée sous le nom de madame Dubois, qui forcent M. Godefroy à rompre le mariage d'Édith. C'est la source honteuse de la fortune du capitaine. Donc, l'argent supprimé, la morale ne réprouve plus le mariage. Toutefois, quand on réfléchit, on s'aperçoit que, sans cette fortune, jamais Daniel n'aurait épousé Édith. S'imagine-t-on, par exemple, que M. Godefroy, qui, avant même que le capitaine eût vu Èdith, a fait mille avances à Daniel pour qu'il vînt à ses soirées du jeudi, s'imagine-t-on, disons-nous, que M. Godefroy s'est ainsi mis en peine uniquement parce que Daniel est capitaine et décoré à vingt-cinq ans? Pense-t-on que les cinquante mille livres de rente du jeune capitaine, qui sont le sujet des racontages de toute la ville, n'aient pas beaucoup contribué à inspirer à M. Gode-

froy l'idée d'un bon mariage pour Édith? Ce n'est pas l'officier de fortune que l'on invite aux réunions dominicales de la rue Ingres; c'est l'officier qui a de la fortune. Est-il admissible, d'autre part, que, si Daniel eût été riche tout juste de sa solde de capitaine d'artillerie de 2e classe, soit 270 francs par mois, il eût osé, lui enfant naturel, former le projet d'épouser une jeune fille possédant six cent mille francs de dot? De même, à qui le jeune homme est-il redevable de son éducation, et, par suite, de son admission à l'École polytechnique et de sa première épaulette, sinon à l'argent de sa mère. Donc, quoique Daniel, en honnête homme et en galant homme qu'il est, abandonne sa fortune, c'est bien à cette fortune honteuse qu'il doit son bonheur. Si Coralie, après avoir commis une première faute, avait vécu honnêtement, élevant modestement son fils avec le produit de son travail, il y a tout lieu de croire que Daniel, au lieu d'être à vingt-cinq ans capitaine d'artillerie et mari d'Édith Godefroy, qui lui a apporté six cent mille francs en dot, serait tout simplement maréchal des logis et célibataire, — à moins qu'il n'eût épousé une cantinière.

II

Nous disions que M. Albert Delpit tenterait témérairement la fortune en faisant une pièce du *Mariage d'Odette.* Dans ce roman pourtant, l'action n'est pas moins dramatique que dans *le Fils de Coralie*; la passion, cette âme de toute œuvre d'imagination, n'y joue pas un moins grand rôle et, cela est naturel de la part de M. Delpit, les situations n'y sont pas moins scéniques. Peut-être *le Mariage d'Odette* l'emporte par la force et par le talent sur *le Fils de Coralie.* Mais le sujet, déjà très pénible dans le livre, deviendrait odieux avec l'optique du théâtre. Fille d'un savant illustre, Odette a été élevée un peu à l'aventure, comme beaucoup de celles qui n'ont plus de mère. Dans une excursion aux bains de mer, elle rencontre le célèbre peintre Claude Sirvin, un grand artiste qui trouve le temps de jouer au naturel le rôle de don Juan. Celui-ci fait la cour à la jeune fille; il la fascine et la séduit si bien, qu'elle va devenir sa maîtresse, lorsque les circonstances les séparent. A quelque temps de là, Odette se marie avec un jeune homme nommé Paul Frager. Or ce Paul Frager est le beau-fils de Claude Sirvin; le peintre a épousé une veuve, madame Frager. Odette devient la belle-fille de l'homme qui a dû être son amant; et cet homme, elle l'aime

encore, bien qu'elle s'efforce de chasser cet amour dont elle s'indigne. La mère de Paul augmente les périls en engageant le jeune ménage à s'installer chez elle. A bout de forces et craignant de succomber à la passion de Claude, qui s'est réveillée plus ardente, Odette prétexte une dépêche d'une parente et part pour Léry, près de Dijon. Claude la suit à Léry, pénètre dans sa chambre la nuit, et Odette vaincue s'abandonne. Les deux amants rentrent à Paris. Quelque temps, leur double adultère reste secret; mais, un soir, madame Sirvin entre à l'improviste dans l'atelier, laissé sans lumière, et entend une voix de femme qui dit à Claude : « M'aimes-tu? » La scène qui suit est d'une conception des plus originales et des plus dramatiques, d'une exécution sobre et forte. La pauvre femme s'est retirée dans sa chambre. Paul trouve sa mère en larmes; il s'émeut; il l'interroge, il la presse de répondre, enfin il obtient d'elle l'aveu de sa douleur. « M. Sirvin me » trompe, dit-elle; et il n'a pas honte de recevoir sa » maîtresse chez moi. Tout à l'heure encore, il était » avec une femme dans l'atelier. » Alors Paul répond en souriant : « Mais, ma mère, M. Sirvin était avec » Odette; je viens de les voir. » Ainsi c'est le fils qui dévoile à sa mère l'horrible secret que lui-même ignore. Et la mère, écrasée de honte et de douleur, se taira par pitié pour son fils. Il faut qu'une lettre ano-

nyme vienne apprendre la vérité à Paul. Il veut douter d'abord, il ne le peut plus quand il a trouvé dans le secrétaire de sa femme les lettres qu'elle a reçues de Claude. Mais le fils aussi se taira par pitié pour sa mère. Ce double supplice se termine pourtant. A une intonation singulière que prend la voix de Paul en prononçant le nom du peintre, madame Sirvin comprend que son fils sait tout. — « Et tu te taisais, » s'écrie-t-elle, pour ne pas me désespérer, comme je » me taisais, moi, pour t'épargner?... Maintenant, fais » justice, venge-toi ! » Paul chasse honteusement sa femme, et Claude, qui est un philosophe, se... manque d'un coup de revolver.

Ainsi les situations poignantes et les scènes foncièrement dramatiques ne manquent pas dans ce roman. Pourquoi faut-il que M. Albert Delpit obéisse à la loi commune, qu'il ait les défauts de ses qualités? Les romanciers de la nouvelle école qui s'attachent exclusivement aux études analytiques posent leurs personnages sans s'inquiéter le moins du monde que le cours de la vie les mette ou non dans des situations dramatiques. De là, dans leurs œuvres un manque absolu d'intérêt et souvent un parfait ennui. M. Albert Delpit, qui, lui, voit avant tout le drame, conçoit un roman uniquement en vue de trois ou quatre situations dramatiques; tous les événements doivent s'arranger coûte que coûte pour

amener ces scènes. Il n'y a rien à reprendre aux scènes capitales en vue desquelles a été écrit le roman; mais on est choqué par plus d'une invraisemblance dans les incidents créés pour amener ces scènes capitales. Peut-on admettre que Claude suive Odette à Léry, y arrive la nuit, trouve la maison, escalade la muraille, franchisse le jardin, monte à la chambre, tout cela sans être jamais venu dans le pays? N'est-il pas au moins singulier qu'Odette, qui d'abord refuse d'épouser Paul, se décide avec tant d'empressement à lui donner sa main dès qu'elle sait qu'il a Claude pour beau-père? Dans l'idée de l'auteur, elle n'agit certes pas ainsi pour revoir Claude, et, d'autre part, il est clair que défier le danger de telle façon, c'est vouloir y succomber. Claude Sirvin, qui dans la suite devient plus coupable qu'Odette, se montre d'abord plus circonspect. Il tente de la faire renoncer à ce mariage. Ses prières échouent devant la persuasion d'Odette que le mariage avec le beau-fils de Sirvin la sauvera du détestable amour qu'elle a encore dans le cœur. C'est l'homéopathie appliquée à la passion. Et Paul? ne prend-il pas bien facilement pour femme une jeune fille si instruite, qui lui fait une si éloquente théorie de l'amour du cœur et de l'amour des sens, qui lui a expliqué que « la femme déchoit autant par les choses qu'elle » pense que par les choses qu'elle fait », qui lui a dit

qu'elle a « le corps chaste et le cœur flétri ». — A la place de Paul, je me serais défié.

Peut-être reprochera-t-on aussi à M. Albert Delpit l'exagération de la passion de Claude; ce ne serait rien moins que la condamnation du roman qui repose tout entier sur la violence de cette passion. Mais, sur ce point, nous nous séparerons des critiques. On peut constater l'invraisemblance de faits matériels, comme par exemple le voyage de Claude à Léry; on ne peut constater l'invraisemblance de certains sentiments et de certaines passions. Quel critérium aurait-on pour cela? On en est réduit à interroger son cœur, à sonder sa conscience, à se demander : Dans telle circonstance, dans telle situation, penserais-je ainsi, agirais-je ainsi? Si le moi répond par la négative, c'est donc que les sentiments prêtés par l'auteur à ses héros ne sont pas vrais. La preuve est loin d'être concluante. Votre moi dit : non; mais le moi d'un autre dirait : oui. Quand absolument de sang-froid et nullement amoureux, vous lisez un roman au coin du feu, votre moi ne vous dit pas que vous vous suicideriez si une femme vous abandonnait; votre moi ne vous dit pas davantage qu'à l'occasion vous commettriez des crimes? Faut-il conclure de là que jamais amant trahi ne s'est suicidé, que jamais crime n'a été commis? De ce que le vrai n'est pas toujours vraisemblable, il ne

s'ensuit pas qu'il ne soit pas le vrai ; Boileau l'a dit avant nous. Il est permis toutefois de demander si le romancier doit peindre le vrai sans s'inquiéter du vraisemblable. La question n'est pas résolue. L'historien, lui, a cet avantage sur le romancier, qu'il n'a à s'occuper que du vrai. En cela, sa tâche est peut-être plus facile.

Mars 1880.

PAUL DE SAINT-VICTOR

Ce merveilleux écrivain est mort dans toute la puissance d'une robuste maturité, dans tout l'éclat du plus brillant talent. Gentilhomme de lettres, dédaigneux de la popularité, il s'inquiétait peu de n'avoir point cent mille lecteurs. La conscience de sa haute valeur, les suffrages de l'élite lui suffisaient. Cette renommée, plus élevée qu'étendue, la seule qu'ambitionnent certains esprits supérieurs, Paul de Saint-Victor la possédait pleinement. Il allait bientôt entrer à l'Académie française, et, depuis plus de vingt ans, il avait été mis au rang des maîtres par tout le public des lettrés.

Paul de Saint-Victor était l'art d'écrire fait homme. Il avait la science profonde de la langue, le souverain

don du style. Quel magnifique instrument d'expression et d'effet est la prose française, on le peut voir dans une page de Paul de Saint-Victor. J'en atteste tous ses écrits, depuis l'admirable ode en prose sur la Vénus de Milo, qui ouvre le volume d'*Hommes et Dieux*, jusqu'à n'importe quel *post-scriptum* de feuilleton du lundi sur une méchante opérette ou un mélodrame démodé.

Paul de Saint-Victor évoquait les mots, les vivifiait et les animait avec la puissance d'un enchanteur. La plume, dans sa main, devenait une baguette magique qui faisait du vocabulaire une palette et un clavier. C'étaient tous les éclats, tous les éblouissements, toutes les sonorités, toutes les harmonies. Dans le tissu serré et solide de sa phrase, les mots s'enchâssent comme des escarboucles dans du brocart d'or. Jamais une image banale ou une tournure surannée ne vient détonner au milieu de ces épithètes brillantes, de ces métaphores audacieusement belles, de ces bonnes fortunes d'expression qui ont fait appeler Paul de Saint-Victor le don Juan de la phrase. Et ce style vibrant, plein de relief et de couleur, ne touche nullement au précieux ou à l'affecté, ne porte pas la moindre trace de labeur ni de recherche. Paul de Saint-Victor sculpte, il ne cisèle pas. Voyez son écriture. Agile et légère, la plume court, rapide comme la pensée. Pas de ratures. pas de surcharges, pas de

haltes. Si vous ne croyez pas, avec la graphologie, que l'écriture soit l'homme, faites une autre épreuve. Interrogez ceux qui ont entendu causer Saint-Victor, amis, confrères, voisins de table ou compagnons de voyage. Il vous diront que sa langue parlée était la même que sa langue écrite : imprévue, incisive, éclatante, nourrie des mêmes citations heureuses et des mêmes souvenirs érudits, brillant des mêmes éclairs et remplie des mêmes mots sonores et éblouissants. Non, ce style de feu, ce style presque démoniaque, n'est pas travaillé sur le fameux métier de Boileau, où cent fois il faut remettre son ouvrage. La prose de Saint-Victor est coulée d'un seul jet, comme le bronze dans le moule.

Des esprits trop prompts à juger, ont dit que Paul de Saint-Victor était un élève, un reflet de Théophile Gautier, qu'il écrivait d'après ses procédés. Rien n'est moins vrai. C'est comme si l'on disait que le Véronèse peignait avec les procédés du Titien. Sans doute Gautier et Saint-Victor, comme les deux grands maîtres de l'école vénitienne, sont des coloristes. Mais de même que Véronèse a peint autrement que Titien, de même Saint-Victor diffère de Gautier. L'œuvre de Saint-Victor n'est pas comparable à celle de Théophile Gautier, mais au point de vue du style seul, l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* est un virtuose moins extraordinaire que l'auteur d'*Hommes*

et Dieux. La prose de Gautier est plus calme, plus simple, plus contenue; elle est moins rapide, moins véhémente, moins riche en images. Souvent Gautier est familier, « bonhomme », monotone; parfois il s'alourdit et sommeille comme le bon Homère. Saint-Victor, lui, ne descend jamais du trépied de la Pythonisse. Il est toujours égal à lui-même, incisif, coloré, éblouissant. Il a le lyrisme, l'emportement, l'éloquence. Décrivent-ils? Gautier est exclusivement analytique; Saint-Victor fait d'abord de l'analyse, mais il arrive vite à la synthèse. Jugent-ils? Gautier est aussi réservé que Saint-Victor est tranchant. Où Gautier pénètre l'esprit, Saint-Victor le frappe. Traitent-ils le même sujet, le siège de Paris? Gautier fait *les Tableaux de Siège* description impassible du côté extérieur des choses. Saint-Victor écrit *Barbares et Bandits*, un livre brûlant de fièvre et de passion, qui a les qualités et les défauts de la passion. Si chez Paul de Saint-Victor, l'écrivain procède de quelqu'un, c'est bien plutôt de Lamartine que de Gautier. Relisez les portraits et les jugements qui terminent les livres des *Girondins* et la fin de certains chapitres d'*Hommes et Dieux*, et vous serez étonné des analogies. C'est la même prose emportée, imagée, parfois un peu oratoire mais si éloquente! Néanmoins, le vocabulaire de Saint-Victor est plus riche. C'est un Lamartine

coloriste, un Lamartine qui aurait fait de la critique d'art.

Le savoir de Paul de Saint-Victor était vaste, presque encyclopédique ; — d'ailleurs savoir de lettré, s'intéressant à tout, plutôt que savoir d'érudit confiné dans une époque. Élève du collège des Jésuites de Fribourg, il y avait appris le latin comme on l'apprenait au XVIIIe siècle. De grec, il savait assez pour lire une page de Platon en cherchant quelques mots dans le dictionnaire. Tout jeune, il avait vécu à Rome. Il parlait l'italien comme le français et connaissait les musées et les églises de la péninsule comme le Louvre et Notre-Dame. Il lisait sans cesse. Littérature, art, philosophie, mythologie, théologie, histoire des peuples classiques et des peuples barbares, des races disparues et des nations vivantes, il avait tout lu, tout approfondi, tout retenu.(Sa mémoire tenait du prodige. Il lui arrivait de dire sans hésitation deux cents vers qu'il avait appris il y a dix ou vingt ans ; pour les citations, qui abondent dans ses écrits, il recourait rarement à sa bibliothèque). Il avait un sens critique éminemment juste et élevé ; et, bien que son esprit fût trop étendu et trop ouvert pour ne pas être très éclectique, enveloppant en une même admiration les tragédies de Racine et les drames de Victor Hugo, il était, au fond, classique. Il admirait le grand ; mais il admirait sur-

tout le beau, parce qu'il savait que la grandeur peut exister sans la beauté, et que la beauté absolue ne saurait être sans la grandeur. Pour ce qui est bas, grotesque ou vulgaire, il était de l'avis de Louis XIV, disant devant les *grylles* de Téniers : « Otez-moi ces magots ! » Paul de Saint-Victor aimait d'une ardente passion l'art et les lettres. Il ne comprenait pas qu'on s'en occupât en indifférent. C'est pour lui, ennemi des éloges banals, que la critique était une mission. Sa sévérité lui a attiré plus d'une inimitié. Certains lui ont gardé rancune de ses épithètes cinglantes, de ses arrêts dédaigneux. Sans doute, bien que sa critique eût la précision et portât la lumière, il n'était pas infaillible. S'il ne manquait jamais de goût, il manquait parfois de mesure. Saint-Victor avait des admirations vives et des haines violentes, et il les exprimait avec passion. Le grand art était la patrie à ses yeux ; il s'armait, pour le défendre contre les Barbares, comme un Grec de Marathon.

Les Deux Masques, tragédie-comédie, histoire du théâtre depuis Eschyle jusqu'à Beaumarchais, devait être l'œuvre capitale de Paul de Saint-Victor. La mort ne lui a pas permis d'achever ce livre. Le premier volume, consacré à Eschyle, a seul paru. Cette œuvre est conçue sur un plan vaste jusqu'à l'infini. Toutes les histoires du théâtre que nous avons

se bornent à la dramaturgie, à l'analyse des pièces, à l'étude des caractères. Dans *les Deux Masques*, l'histoire de la société complète l'histoire du théâtre. Si, en effet, le théâtre est, comme on le dit sans cesse, le miroir des mœurs, on doit connaître, par l'étude du théâtre, la vie, les sentiments, l'être même des peuples disparus. C'est cette idée qui a présidé au livre de Paul de Saint-Victor et qui en a fécondé chaque page. Replacer les poètes dramatiques dans le milieu et aux temps où ils ont vécu; déterminer ainsi leur vrai caractère, les influences et les sentiments auxquels ils ont obéi, et, réciproquement l'action qu'ils ont eue sur leurs contemporains; peindre les héros tragiques — les hommes et les dieux — non point seulement d'après les poètes qui les ont parfois défigurés ou transfigurés, mais aussi d'après les récits des historiens, les traités des philosophes, les marbres des statuaires, les recherches de l'archéologie et de la science du langage, les hypothèses savantes de la mythologie comparée; montrer les variations qu'ont subies ces types consacrés; faire la part, dans leur légende, des traditions primitives, des poèmes d'Homère et d'Hésiode, des inventions des logographes; retracer les grands événements qui ont donné des sujets aux poètes; pour tout dire, élargir la scène dramatique jusqu'à y faire tenir le tableau complet des croyances, des événements et des mœurs

d'une époque, tel était le dessein de Paul de Saint-Victor.

Quand on jouait à Athènes, au théâtre de Bacchus, *les Suppliantes* d'Eschyle ou l'*Ajax* de Sophocle, les spectateurs voyaient comme décor, au fond du *proscenium*, les murailles d'une ville ou les tentes d'un camp. Mais, par une large ouverture ménagée dans le mur qui fermait les *postscenia*, ils apercevaient une partie de la plaine d'Athènes, et à l'horizon la baie de Phalère. Cette échappée sur ce paysage grandiose faisait partie du décor et le complétait. Il en est ainsi dans le livre de Paul de Saint-Victor. Au premier plan, près de l'autel de Bacchus, on voit le vieil Eschyle entouré des grandes figures auxquelles son génie a donné une seconde vie : Prométhée, Danaüs, Antigone, Étéocle, Agamemnon, Oreste, Xerxès; et derrière ces personnages se déroule tout le panorama de la Grèce héroïque.

Dira-t-on que traiter de cette façon l'histoire de la poésie dramatique, c'est à tout propos sortir du sujet? Il serait plus juste de dire que c'est, au contraire, entrer au plus profond du sujet, agrandi dans de magnifiques proportions. Certes, depuis Schlegel et Otfried Müller jusqu'à Bode et à Patin, on a souvent parlé d'Eschyle. Mais ce premier volume des *Deux Masques* est aux autres études sur Eschyle ce que la gravure terminée est au premier état d'une

planche, ce que la peinture est au camaïeu, pour ne pas dire à la grisaille.

Avec *les Deux Masques*, Paul de Saint-Victor a laissé *les Femmes de Gœthe*, qu'on n'a pas lu, — c'est un in-folio à estampes ! — *Hommes et Dieux*, admirable galerie de portraits historiques et littéraires; *Barbares et Bandits*, éloquent et véhément réquisitoire, tout frémissant de patriotisme, contre l'histoire et les héros de la Prusse.

Les livres de Paul de Saint-Victor sont peu nombreux ; mais son œuvre n'en est pas moins considérable. Combien n'eût-il pas trouvé de volumes dans ses feuilletons du lundi et dans ses articles d'art ! Figures historiques, figures littéraires, figures d'artistes, il n'avait qu'à prendre pour former des galeries de portraits, tracés d'une main sûre et peints d'une touche lumineuse. Pourquoi ne l'a-t-il pas daigné ? Un portrait de Saint-Victor, moins complet, moins compliqué, moins troublant qu'un portrait de Sainte-Beuve, se grave dans l'esprit comme l'eau-forte sur le cuivre. On a dit que Saint-Victor était l'homme des sommets. Est-ce pour l'opposer à Sainte-Beuve qui était l'homme des « coteaux modérés » ? Au reste, les deux mots sont justes. L'auteur des *Causeries du Lundi* voyait de près, l'auteur d'*Hommes et Dieux* voyait de haut.

Que réserve à l'œuvre de Paul de Saint-Victor la

postérité, qui, bien qu'on en pense, n'est pas toujours la justice? Des contemporains ne sauraient le dire. Mais quoi qu'il advienne de ses livres, de belles pages en resteront. Paul de Saint-Victor ne sera pas oublié. Ce n'est point en vain qu'un homme a été pendant plus d'un quart de siècle au premier rang des écrivains français.

13 juillet 1881.

M. ALPHONSE DAUDET

I

LES ROIS EN EXIL

Qui a oublié le souper que fit Candide avec six étrangers dans une hôtellerie de Venise? « Cacambo » qui versait à boire à l'un de ces étrangers, s'ap- » procha de l'oreille de son maître vers la fin du » repas et lui dit : Sire, Votre Majesté partira quand » elle voudra. La chaise de Votre Majesté est à Pa- » doue et la barque est prête. » Il en va ainsi pour tous les convives jusqu'au sixième, à qui un sixième domestique dit assez irrévérencieusement: « Ma foi, Sire, on ne veut plus faire crédit à Votre » Majesté, ni à moi non plus; et nous pourrions » bien être coffrés cette nuit, vous et moi. Je vais » pourvoir à mes affaires. Adieu! » Si Candide, qui est éternel et qui continue à cultiver son jardin pour oublier le meilleur des mondes de Pangloss, lit

le nouveau roman de M. Alphonse Daudet, il verra que rien n'est changé depuis cent vingt ans, et que ce qui était vrai, ou du moins vraisemblable, en 1759 l'est aussi en 1879. Il y a encore des rois exilés, mais il y a toujours des rois sur le trône ; ce qui prouverait que, malgré le grand nombre des révolutions, le progrès de l'humanité n'est point aussi marqué qu'on se l'imagine.

La seule différence entre le siècle passé et celui-ci, c'est qu'au lieu d'aller à Venise, les porte-sceptre découronnés viennent à Paris, où, selon M. Alphonse Daudet, ils font durer le carnaval trois cent soixante-cinq jours par an. A ces rois-là, la France républicaine peut donner asile. Ils jouent au naturel le rôle de l'hilote ivre, et leurs journées sont trop bien employées pour qu'ils aient le temps de conspirer. Ils se lèvent tard, la tête lourde, le corps las, la pensée tout entière encore à leurs pertes de jeu ou à leur bonne fortune de la veille. A demain les affaires ! N'est-ce point déjà l'heure des courses ou l'heure du Bois ? — Si l'on est en avance, on fera une halte sur la route chez quelque fille à la mode. — Au retour, on monte au cercle « prendre le ton » ; puis on va dîner au cabaret en tête-à-tête galant ou en folle compagnie. On passe une heure ou deux dans l'avant-scène d'un petit théâtre ou au foyer de la danse, à l'Opéra, et l'on achève la nuit au cercle à une table

de baccarat, à moins qu'on n'aille se griser princièrement au grand 16 ou au grand 18.

I

Telle est l'aimable existence que mène l'ex-roi Christian, en compagnie d'un héritier présomptif, d'un prétendant plus ou moins authentique, et, comme on disait dans le programme de je ne sais quelle pièce, « de grands seigneurs sans importance ». — De son royaume, Christian ne regrette rien que la liste civile. Il y supplée d'abord assez facilement par des dettes et des billets à ordre; mais le jour étant venu où, comme au roi de *Candide*, on refuse de lui faire crédit, Christian a recours à d'autres expédients. Il vend des brevets de ses Ordres; il délivre, contre bonnes espèces sonnantes et trébuchantes, des titres de duc, de comte et de baron. La reine a pu emporter dans sa fuite de Raguse la couronne royale; à ses yeux, c'est moins un joyau qu'une relique, vieille de six cents années. Christian en fait secrètement enlever les pierreries, les vend et les fait remplacer par des pierres fausses; — si bien que la reine, qui a dénoncé le vol avant de connaître le coupable, se voit forcée de laisser accuser un fidèle serviteur pour sauver l'honneur du roi? Et, pendant que le

vieux Grœb gagne, déshonoré, la frontière, le roi jette sur le tapis vert l'argent qui lui reste de la vente des diamants.

A cette vie dépravante, non seulement Christian a perdu le sentiment du devoir et de l'honneur, il y perd tout souci de sa dignité de roi et de sa dignité d'homme. Un matin qu'une députation des membres royalistes de la Diète d'Illyrie s'est rendue à la villa de Saint-Mandé pour faire à la famille royale hommage de dévouement, le roi rentre dans un tel état d'ébriété, qu'il roule ivre-mort sur le tapis de sa chambre, devant la reine. Ce roi indigne, qui malgré tout représente la royauté, a encore des partisans. Pour lui, on va tenter un coup de folle audace, une descente à main armée en Illyrie, quelque chose comme l'expédition de Murat à Naples en septembre 1815. Deux cents jeunes gens de la noblesse d'Illyrie et de la noblesse française, « toujours prête à donner son sang à la bonne cause », commandés par un cabecilla de l'armée carliste, sont déjà embarqués. A Raguse, le bas peuple, muletiers, portefaix, maraîchers, matelots, n'attend que l'arrivée de la petite armée pour se soulever. Tout est prêt, le jour convenu, le signal de l'attaque arrêté. Le roi part pour aller se mettre à la tête de ses partisans. Mais, rappelé par sa maîtresse, une madame Marneffe juive, il passe une nuit

à Fontainebleau, et entre deux baisers laisse échapper le secret de la conspiration. Prévenue par le télégraphe, la police empêche le roi de s'embarquer et avise les autorités de Raguse du coup de main qui va être tenté. Les royalistes pris comme en un filet quand ils débarquent sur la plage de Gravosa, sont tous passés par les armes. Ils meurent en criant : « Vive le roi ! » Christian sent bien quelques remords, mais il ne tarde pas à les oublier dans les bras de Séphora Lévis, qu'il n'a pas honte de revoir. — En vérité, Coupeau lui-même, le héros abject de *l'Assommoir*, est encore moins infâme et moins immonde que Sa Majesté Christian II, roi d'Illyrie et de Dalmatie ! Si c'est un portrait, où donc est l'original ; si c'est un type de pure invention, c'est voir bien en noir l'humanité couronnée.

M. Alphonse Daudet cependant n'aspire pas au rôle de destructeur des tyrans ; il n'ambitionne pas les lauriers de Camille Desmoulins, ni ceux de Henri Rochefort. Au revers de la médaille qui porte à sa face la tête vulgaire et usée du roi Christian, il a gravé en traits fermes et purs le beau profil de la reine Frédérique. C'est elle et non Christian qui est le roi ; c'est elle qui personnifie la monarchie ; en elle se sont réunies toutes les vertus royales. Vaillante comme une Amazone, elle a défendu six mois Raguse, toujours sur les remparts ou dans les ambulances, tandis que

Christian oubliait l'heure des sorties près de la Fœdor. Confiante en l'avenir, inaccessible au découragement, ardente au travail, elle ne cesse pas, dans l'exil, de s'occuper des affaires de l'Illyrie, entretenant des correspondances avec les membres du parti monarchique, recevant leurs envoyés, préparant des manifestes qu'elle fait signer à Christian. Pour cela, Frédérique n'en comprend pas moins le rôle qui convient à la femme, fût-elle reine. Elle s'efface toujours derrière le roi, lui attribuant l'honneur de la défense de Raguse, des pensées qu'elle a pour lui, des projets qu'elle conçoit pour lui, des jours et des nuits qu'elle passe pour lui dans le travail. La reine ne se substitue au roi que parce qu'il n'est pas un roi, et elle garde secrète cette interversion des rôles. Et comme, sacrifiant la femme à la reine, elle refoule au fond de son cœur ses colères et ses douleurs d'épouse outragée ! Toutes les trahisons, toutes les turpitudes, toutes les vilenies de Christian, elle feint de les ignorer ; car paraître en souffrir, ce serait les avouer, ce serait avoir à en rougir pour la dignité royale. Frédérique a une seule heure de révolte, quand le roi veut signer sa renonciation à la couronne d'Illyrie. Le gouvernement illyrien ne promet-il pas en échange de rendre à Christian ses biens mis sous séquestre et estimés deux cents millions de francs ! La reine alors lui crache à la face toutes ses infamies et toutes ses hontes dans le lan-

gage emporté des Napolitaines. Les mots cinglent comme des coups de cravache et retentissent comme des soufflets. La scène est vraiment superbe.

A cette reine déchue, à cette femme outrageusement trompée, il reste une divine consolation, un bien suprême : son fils Zara, qu'elle aime en mère et en reine. Elle l'élève pour le trône et dans ses rêves d'avenir, elle le voit roi. Ce n'est qu'une espérance, mais Pascal n'a-t-il pas dit : « Le seul avenir est » notre objet. Ainsi nous ne vivons jamais, mais » nous espérons de vivre. » Un moine exalté, qui est à la fois le chapelain et le confident de la reine, a découvert, comme précepteur, un certain Élysée Mérault. Fils d'un paysan languedocien, *blanc* fanatique, vétéran des bandes royalistes de 1815, cet Élysée Mérault est un Joseph de Maistre plébéien, un Bonald de brasserie. Il a passé dix ans dans la bohème politique, littéraire et galante du quartier Latin sans que sa foi royaliste et catholique ait été atteinte. Très érudit d'ailleurs, parleur éloquent et vigoureux écrivain, il peut être précepteur de dauphin, tout comme Bossuet ou le cardinal de Fleury. Il ne manque qu'une chose à son omniscience, c'est de savoir tirer un coup de fusil. Comme il essaye dans le jardin la carabine du petit Zara, la balle ricoche et vient crever l'œil de son royal élève. En vérité, on n'est pas si maladroit ou si malheureux ! Le pis est que le voisi-

nage de l'œil mort ne tarde pas à gâter l'autre œil ; l'enfant est menacé d'une complète cécité. L'énucléation peut encore l'en préserver ; mais la reine hésite à laisser faire cette opération qui risque d'être mortelle. Rien n'est plus émouvant que le chapitre où la reine, mêlée incognito à la foule des clients ordinaires, vient consulter un célèbre praticien. Celui-là au moins dira la vérité ; il n'invoquera pas la raison d'État en faveur de l'opération, puisqu'il ne connaît ni la reine ni le petit roi. Il commence par dire que, si l'enfant est bien constitué, la chose sera sans danger. Il fait alors déshabiller Zara, l'examine, le touche, l'ausculte. « Madame, dit-il, votre enfant est » en effet menacé de perdre la vue... Et pourtant, si » c'était mon fils, je ne l'opérerais pas... Sans bien » m'expliquer encore cette petite nature, j'y constate » d'étranges désordres, un ébranlement de tout » l'être, surtout le sang le plus vicié, le plus pau» vre... » — « Du sang de roi ! » s'écrie Frédérique dans une dernière révolte de fierté, dans un suprême accès de désespoir.

C'est la fin d'une race, comme dit M. Alphonse Daudet, car l'enfant ne sera pas opéré, et le roi aveugle ne régnera pas. — « Qu'importe qu'il règne, mon » Dieu ! dit la reine, qu'il vive ! qu'il vive !... »

II

Le critique se sent un peu désarmé devant ces belles scènes, ces pages émouvantes, ces vivants tableaux du Paris moderne. Il est sans cesse sous le charme de l'esprit et du sentiment, qu'il lise la jolie histoire du ouistiti de Colette ou la lettre qu'écrit à sa femme le prince de Rosen condamné à mort, ces adieux qui rappellent le dernier billet de Camille à Lucile ; qu'il assiste au bal de l'hôtel de Rosen, la veille du départ des volontaires, ou qu'on lui présente la clientèle cosmopolite de l'Agence Tom Lévis. Et cependant, à juger le livre dans son ensemble, on est forcé de reconnaître que ce n'est pas une œuvre d'une seule venue, accomplie, définitive, comme par exemple *Fromont jeune et Risler aîné*. M. Alphonse Daudet, nous en sommes assuré, écrira quelque jour un roman de cette valeur; mais, en attendant, on serait tenté de répéter à l'auteur des *Contes du lundi* le refrain de Dinarzade à sa sœur la sultane : « Contez-nous un de ces contes que vous contez si bien. » — M. Alphonse Daudet ne saurait sans doute s'offenser de voir constater sa supériorité, entre tous ses contemporains peut-être, dans un genre qu'a illustré Voltaire et qui a illustré Mérimée.

Le style des *Rois en exil* a ses admirateurs. Pour

nous, tout en reconnaissant les rares mérites d'écrivain de M. Alphonse Daudet, nous ne pouvons ne pas protester contre l'espèce de révolution qu'il tente dans la langue. L'auteur de *Fromont jeune et Risler aîné*, des *Contes du lundi*, des *Rois en exil*, le poète des *Amoureuses*, est né écrivain. Il a ce don inné d'écrire qui ne peut s'acquérir par le travail, et il a de plus la science de la langue à laquelle les dons natifs ne suppléent jamais qu'à moitié. Aussi n'est-ce pas parce que M. Alphonse Daudet emploie les mots « mouvementer », « s'activer », « courbaturé », « brocante », « gaminaille », et autres barbarismes ou termes ultra-familiers qu'il lui faut chercher des chicanes de maître d'école. Libre à lui ! Il sait aussi bien que quiconque, et quiconque sait aussi bien que lui que ces mots-là ne sont pas français et qu'ils ne le seront jamais. Personne ne s'abusera là-dessus. Mais ce qui pourrait bien abuser le public, le public des lettrés et des écrivains tout comme l'autre, c'est la syntaxe même de M. Alphonse Daudet. Ne peut-on pas être pris à ce style vivant, coloré, pittoresque, souple, hardi, magique, qui a le mouvement, qui a le relief, qui a la couleur, et dire : Comme c'est admirablement écrit !

Admirablement rendu, admirablement peint, d'accord. Admirablement écrit, nullement. On devrait même dire : pas écrit du tout. M. Alphonse Daudet.

nous le répétons, possède à fond la langue française ; il en connaît toutes les ressources et toutes les richesses ; il en a surpris les derniers secrets. Pourquoi, volontairement, en méconnaît-il l'esprit et le principe? pourquoi la violente-t-il en voulant lui faire donner au delà de ce qu'elle peut donner, en voulant lui faire exprimer des effets et des impressions qu'aucune langue, et elle moins que toute autre peut-être, ne saurait rendre? Que dirait-on d'un mécanicien qui, avide de liberté et d'espace, ferait dérailler le train qu'il conduit, pour courir à toute vapeur par les plaines, les forêts et les montagnes? C'est pourtant ce qu'a osé tenter M. Daudet. Sa prose est une prose déviée. De la langue française, ferme, précise, nombreuse, pondérée, qui a ses règles sévères et ses formes fixes, il a fait une langue fluide, libertine, sans mesure, tour à tour flottante ou saccadée, insoucieuse de toute construction, rebelle à toute analyse grammaticale. Ces longues périodes courant d'incidence en incidence, se jouant, à l'aide des adjectifs verbaux et des participes, des difficultés euphoniques des relatifs *qui* et *que;* ces fatigantes expolitions ne s'arrêtant qu'après avoir épuisé tous les mots donnés par le vocabulaire sur un même ordre d'idées ou sur une même espèce de choses ; ces suites de phrases courtes, haletantes, heurtées, le plus souvent sans verbe, séparées par des points de suspen-

sion ; ces manières de dire : « Des illusions *chantantes* » et *planantes* comme la musique des cuivres », ou « on voyait des châles et des blouses pendus aux » branches, *des lectures, des siestes, de laborieuses* » *coutures accotées* à des troncs d'arbre, des clairières » où voltigeaient des bouts d'étoffe *pas cher*... » ; ces étranges constructions : « A peu près à la même » heure, Élysée se promenait seul dans le jardin de » la rue Hertillon, sous les verdures légères, pénétré » par un ciel lavé, éclairci, un de ces ciels de juin où » reste des longs jours une lumière écliptique, décou- » pant très net ses ombrages sur le tournant blafard » des allées et faisant la maison blanche et morte, » toutes ses persiennes closes ; » tout cela est d'une langue très habile, très savante, très colorée, très pittoresque ; mais on peut se demander quelle est cette langue-là [1].

Revenons au roman. Le sujet, si bien rajeuni et renouvelé qu'il soit, n'est rien moins qu'original. Enlevez à Christian la couronne qu'il porte si mal, et ce sera la vieille histoire du mari qui abandonne sa femme, ruine ses enfants, déshonore son

1. Nous prenons plaisir à reconnaître que, dans les romans publiés depuis *les Rois en exil*, particulièrement dans *l'Évangéliste* et dans *Sapho*, M. Alphonse Daudet, sans rien perdre de ses qualités de peintre-écrivain, est revenu à un style plus sobre, plus simple, plus conforme au génie de la prose française. — Juillet 1885.

nom. — Il n'est pas besoin d'être roi pour cela ! — En outre, l'action n'est point suivie. On ne saurait citer un seul chapitre qui soit la suite immédiate du précédent. Entre deux chapitres, il se passe des mois. Le lecteur resté à Saint-Mandé, se retrouve à Raguse, à moins qu'il n'ait été laissé à l'Agence Tom Lévis, auquel cas il entre chez la reine. Le roman a l'unité d'action qui faisait si complètement défaut au *Nabab*, mais il y manque la continuité d'action que M. Alphonse Daudet avait très bien observée dans *Fromont jeune et Risler aîné.*

On pourra objecter que *les Rois en exil* n'étant point précisément un roman, on ne saurait, en raison du genre spécial de cette œuvre, la juger d'après les règles d'aucune poétique. Ce livre tient du roman, mais c'est aussi de la satire, du pamphlet, de l'histoire, de la chronique ; c'est un tableau de Paris, comme aurait dit Mercier ; c'est un tableau de la Vie, comme aurait dit Restif ; c'est un roman d'histoire moderne, comme dit M. Alphonse Daudet dans sa dédicace. Donc l'intrigue y est secondaire. L'auteur n'a pas voulu décrire les débordements d'un homme, les douleurs d'une femme et d'une mère ; il a voulu peindre cette anomalie : les rois sans royaume. Y a-t-il tout à fait réussi ? Cette œuvre qui a l'intérêt, l'émotion, le charme, l'esprit, parfois même la force. justifie-t-elle ce grand titre à la Volney ou à la Joseph

de Maistre : *les Rois en exil?* M. Alphonse Daudet ne l'a-t-il pas conçue moins en philosophe qu'en satirique? A-t-il peint les rois en exil, ou plutôt n'a-t-il peint qu'un roi en exil? et quel roi! Sont-ils dans son livre, en leur mélancolique désabusement ou en leurs espérances toujours renaissantes, en leur vie claustrale hantée par les regrets, quelquefois par les remords, ou en leur existence active, remplie et enfiévrée par l'intrigue, tous les souverains qui, depuis quelque vingt ans, ont été les hôtes de la France, et tous ceux qui, Français, ont subi l'exil à l'étranger? Peut-on montrer l'exil des rois dans la vie de débauche de Christian II? Peut-on de là tirer cette conclusion qui se dégage de tout le livre, que les rois détrônés ne peuvent échapper à la bohème de l'exil, et que l'exil est pour eux une école de corruption? Le héros de M. Alphonse Daudet n'est pas un exemple. Ce n'est ni Paris ni l'exil qui l'ont corrompu. La boue ne peut être salie. Christian est né avec l'âme de laquais dont parle Ruy Blas, et c'est de plus un imbécile. A Paris, il fait un triste personnage; mais, sur le trône, il eût été un bien pauvre roi. — C'est, d'ailleurs l'avis de ses sujets, puisqu'ils l'ont chassé après deux ans de règne.

Novembre 1879.

II

L'ÉVANGÉLISTE

Eckerman nous a conservé cette parole de Gœthe. « Si l'on traite immédiatement et quand l'impression » est toute fraîche le sujet qui est venu s'offrir à vous, » ce qu'on fera alors sera toujours bon. » Cette heureuse aventure d'un sujet qui s'offre à l'écrivain et qu'il traite sous une impression toute fraîche vient d'arriver à M. Alphonse Daudet. Il voit les larmes d'une pauvre femme. Il l'interroge. C'est une mère à qui l'on a pris sa fille. Cette douloureuse histoire, M. Alphonse Daudet la raconte sous le coup de l'émotion qu'il en a éprouvée; et il la raconte sobrement. Il fait un récit simple, émouvant, presque austère, d'une impression profonde.

Dans ses derniers livres, M. Alphonse Daudet avait prodigué les trésors de sa psychologie à l'analyse de

sentiments accidentels et à l'étude de caractères en dehors des règles communes. Pour peindre le cœur humain, il adoptait souvent le principe de la peinture de genre de préférence à celui de la peinture d'histoire; il s'attachait à montrer les particularités curieuses plutôt qu'à rendre les traits généraux. Ces personnages qu'on n'a pas oubliés, Jansoulet, le docteur Jenkins, Monpavon, Félicia Ruys dans *le Nabab;* Christian, Élisée Mérault, Séphora, Tom Lévis dans *les Rois en exil;* Numa, Audiberte, le Tambourinaire dans *Numa Roumestan*, inspirent plus de curiosité que de véritable intérêt. Ils ont la vie, certes, mais c'est grâce à l'art infini de cet écrivain qui anime tout ce qu'il touche. Leurs sentiments et leurs passions, le lecteur les admet par hypothèse et les conçoit objectivement; le moi n'en est pas remué. « Nous trouvons toujours du bon sens à ceux qui pensent comme nous, » a dit La Rochefoucauld. Ne pourrait-on pas appliquer cette réflexion aux études psychologiques et dire : Nous sommes d'autant plus touchés des sentiments d'autrui, que nous sommes susceptibles d'en éprouver de pareils. Dans *l'Évangéliste*, M. Alphonse Daudet a montré les déchirements du cœur d'une mère à qui soudain et pour toujours l'on arrache son enfant. Voilà une douleur poignante et vraie qui correspond aux sentiments de chacun; voilà un drame domestique qui fait vibrer

au fond de nous-même le moins que nous ayons de sensibilité. Voilà un sujet essentiellement humain qui peut inspirer une œuvre de premier ordre.

Accorder une telle importance au sujet n'est-ce point rabaisser l'art du romancier, puisqu'il est possible que les hasards de la vie apportent le plus beau sujet au plus méchant écrivain ? L'on peut admettre, en effet, que pareille conjoncture se présente assez fréquemment. Mais le plus souvent il en est comme du paysage qui s'offre aux yeux d'un aveugle et comme de la mélodie qui vient à l'oreille d'un sourd. On conte que c'est la chute d'un gland qui fit découvrir à Newton la loi de la gravitation. Au lieu de Newton, mettez moi ou vous. Cent millions de glands fussent tombés sur mon nez, ou même sur le vôtre, que l'axiome « les corps » s'attirent en raison de leur masse » serait encore à formuler. N'observe pas qui veut; de plus, tout homme n'est pas apte à tirer parti de ses observations. Pour que l'imagination soit mise en éveil, il faut d'abord que l'esprit ait la faculté imaginative. Or cette faculté, différente chez chacun, sera stimulée chez chacun par des causes différentes. Dans une histoire qu'on lui raconte, dans un fait dont il est témoin, dans un procès qu'il lit, tel verra l'idée d'un roman, tel l'idée d'un drame. Tel autre verra bien le roman ou le drame, mais il ne l'écrira

pas, parce que ni ce roman ni ce drame ne sont dans son idiosyncrasie. Il est donc permis de dire que, lorsqu'un romancier prend dans la vie un sujet proportionnel à son talent et concordant avec sa nature, ce sujet devient sien :

Publica materies privati juris erit...

L'écrivain a fait véritablement œuvre originale en le découvrant où d'autres ne l'ont pas vu.

Et, si même le sujet a été trouvé fortuitement, quelle part créatrice a l'auteur dans la conception et dans l'exécution ! Le hasard ne lui a donné, avec l'idée première du roman, que quelques caractères, quelques situations. Il n'a de tout cela qu'une impression confuse et de fugitifs souvenirs. Les modèles qui posent devant le peintre se dérobent au romancier. Il ne peut demander aux personnes qu'il met en scène le secret des mobiles qui les ont fait agir, des sentiments auxquels ils ont obéi ? Que de détails lui échappent, à quoi il devra suppléer par ses observations antérieures sur les autres et sur lui-même, par sa connaissance du cœur humain, par l'intuition de son génie ! Combien de lacunes à remplir ! Il faut décider l'instant précis où doit commencer le roman, peindre le décor, grouper autour des héros des personnages accessoires qui aideront à l'action sans l'embarrasser, et ceux-là les créer sou-

vent de toutes pièces; il faut faire naître les péripéties, développer les caractères, préparer et amener les scènes capitales, modifier ou inventer le dénoûement, car, dans la réalité, il n'est guère de dénouement, ou, s'il y en a un qui ne soit pas la mort, il est presque toujours banal. Il faut encore dégager discrètement, pour ainsi dire sans qu'il y paraisse, la moralité ou la philosophie de l'œuvre, et il faut enfin donner à cette œuvre la vraisemblance, le mouvement, la vie. Le sujet trouvé, il reste encore tout à faire. Mais il ne s'ensuit pas de cela que le sujet soit une chose secondaire.

L'influence d'un beau sujet sur la composition et l'exécution d'une œuvre, et conséquemment sur sa valeur au point de vue esthétique, est manifeste dans *l'Évangéliste*. Le sujet de ce roman est tel, que celui qui s'est proposé de le traiter en est comme possédé. Il règne en tyran sur l'esprit du romancier, il maîtrise sa volonté. M. Alphonse Daudet n'a plus la tentation, à laquelle il succombait souvent, de faire l'école buissonnière dans des descriptions sans utilités, comme la foire au pain d'épice des *Rois en exil*, et dans les épisodes sans lien, comme la famille Joyeuse du *Nabab*. Dans *l'Évangéliste*, il n'est pas une figure accessoire qui ne puisse justifier sa relation déterminée avec les figures principales; il n'est pas une scène qui ne

soit nécessaire à l'action ou au développement des caractères ; il n'est pas une description qui ne s'impose pour expliquer une situation ou ajouter à son effet. D'ailleurs, les descriptions, qui donnent plutôt l'impression d'un site ou d'un intérieur que ses petits détails, sont courtes. Il semble que l'écrivain soit toujours pressé de revenir au drame. Il se concentre dans l'âme même de son roman. Aussi atteint-il à une intensité et à une continuité d'intérêt qu'il n'avait point trouvée jusqu'ici.

La composition est d'une ordonnance simple et magistrale. Les caractères s'accusent à mesure que marchent les événements. Les scènes sont admirablement liées entre elles. Tout concourt à l'action, tout est préparé de loin, tout survient au moment qu'il faut. Rien qui n'ait sa raison. Pas un détail, pas un incident, pas un mot qui ne soit mis en vue de la catastrophe finale, pour l'amener logiquement et en augmenter l'impression douloureuse.

Voyez, dès la première page, comme sont indiqués le caractère et les sentiments des deux femmes, la mère veuve et la fille orpheline. Leur mutuel amour est infini, et elles trouvent le bonheur dans cette grande affection. « — Aimons-nous bien, » ma Linette, ne nous quittons jamais. — Jamais ! » répond tendrement Éline, tu sais bien, jamais ! »

Leur séparation sera d'autant plus déchirante. Madame Ebsein est la meilleure des mères, mais elle est faible, irréfléchie, quelque peu aveugle et vaniteuse ; elle ne se rend pas compte des choses, ne sait pas en prévoir les conséquences, ne s'étonne de rien en attendant qu'elle s'étonne de tout. On conçoit que la terrible présidente de l'Œuvre des dames évangélistes, la toute-puissante Jeanne Autheman, ne trouvera pas d'obstacle pour pénétrer dans le tranquille intérieur des Ebsein, y apportant le trouble et la désolation. Le prestige de sa grande fortune, la notoriété de son nom, le bruit de ses sentiments religieux lui en donneront l'accès. Madame Ebsein ne sera-t-elle pas bien flattée de voir à sa fille une telle protectrice, et très heureuse de penser que cette chère Éline gagne « sa corbeille de mariage » en traduisant des livres pieux !

Éline, elle, est aimante et docile ; elle substitue la volonté de sa mère à la sienne propre. Animée de l'esprit d'abnégation, elle est prédestinée à tous les sacrifices ; elle s'immolera à sa mère ou à son mari, à son enfant ou à son Dieu. Calme et réservée, ayant autant de raison que de cœur, elle est cependant sujette aux rêveries et aux visions. « Sous des » dehors tranquilles, c'est une âme vibrante où dort » toute la femme du Nord, sentimentale et mystique. » Ainsi Éline est trop bien préparée à « l'évangélisation

de madame Autheman. Quels ravages vont produire chez cette vierge mélancolique et exaltée les maximes troublantes des traités piétistes, l'éclat des témoignages publics des convertis, l'austérité solennelle de la retraite de Port-Sauveur, le triomphant exemple de madame Autheman, l'« Évangéliste », la grande mystique qui, jeune, belle et riche. s'est donnée tout entière à Dieu !

D'autre part, voici Charles Lorie, le fiancé d'Éline. Son caractère est le manque de caractère. C'est la bonté et la douceur mêmes, mais il est timide, craintif. embarrassé de tout. Quel que soit son chagrin de perdre Éline, il n'aura garde de se compromettre pour la recouvrer ; il ne jouera pas à cela sa petite place au ministère de l'intérieur. Charles Lorie n'est pas l'homme des enlèvements ! Ce personnage, à la fois ridicule et touchant, est veuf et père de deux petits enfants ; il est d'intelligence moyenne, de figure ordinaire et il a près du double de l'âge d'Éline. Dans les sentiments de la jeune fille pour lui il entre plus de charité que d'amour. C'est par les enfants de Lorie qu'elle a connu celui-ci ; elle sera leur seconde mère. De plus, Lorie a promis que la vieille madame Ebsein vivrait avec le ménage. Éline se dévoue à cette mère, à ces orphelins. C'est par devoir qu'elle s'est promise à Lorie, c'est par devoir qu'elle se dégagera. Lorie n'est pas de ceux

qui inspirent la passion, et la passion sauverait Éline; mais entre deux devoirs, elle choisira le plus austère.

Pour madame Autheman, il n'y a pas à s'étonner qu'elle risque le scandale, le blâme public au temple, le retentissement d'un procès en séquestration, qu'elle aille jusqu'à employer des drogues tétaniques dans le seul dessein de convertir Éline. C'est que cette conversion en vaut dix autres pour l'avenir de « l'Œuvre ». Dans « le troupeau d'ouvrières », qui vont porter la parole divine aux quatre coins de la France, l'Évangéliste ne compte que de pauvres filles, vieillies, maladives, contrefaites, grossières, sans intelligence ou du moins sans culture, — des déshéritées « rebut du célibat, épaves du flot de » misère, heureuses de venir échouer à Port-Sau- » veur et d'apporter au Dieu de l'Évangéliste ce » dont l'homme n'a pas voulu ». Éline a la jeunesse, la grâce, la beauté. La séduction même de sa personne ajoutera à l'effet de son éloquence. Elle prêchera le salut d'une bouche qui pourrait appeler à la damnation. Et, d'ailleurs, qu'importent à madame Autheman les dangers pour elle-même, les larmes et les souffrances des autres ! Cette femme au cœur de bronze, cette sectaire aveuglée ne saurait reculer devant aucune considération d'ordre humain quand il s'agit de « la moisson des âmes », comme elle dit dans son jargon de Chanaan.

Les prémisses posées, la conséquence s'en impose. Ce roman a la rigueur d'un syllogisme. Étant donnés les caractères, l'on pressent les péripéties et l'on s'attend au dénouement. Nous ne raconterons pas ce livre qu'on a déjà lu et qu'on voudra relire. Nous ne dirons pas les luttes douloureuses qui déchirent le cœur d'Éline jusqu'au jour où elle trouve un morne repos dans la retraite de Port-Sauveur. Nous ne suivrons pas la mère désolée dans ses démarches et dans ses visites, où partout l'accueillent, chez le consul de Danemark comme chez le grand avocat français, ces paroles sans espoir : « Il n'y a rien à faire, les Autheman sont trop riches et trop puissants. » Nous ne transcrirons pas les lettres si sèches, si froides d'Éline à madame Ebsein, sur l'une desquelles la mère, indignée et désespérée, écrit ce mot qui fait frissonner : *Dernière lettre de ma fille.* Nous nous arrêterons cependant à l'une des scènes capitales de *l'Évangéliste*, car cette scène au caractère grandiose compte vraiment parmi les plus belles et les plus saisissantes du roman français.

Le pasteur Aussandon, le grand orateur de l'Église réformée, le doyen de la Faculté de théologie protestante, a connu les dames Ebsein. Sa justice se révolte au récit des manœuvres de l'Évangéliste, dont il déplore depuis longtemps le caractère intolérant et la funeste influence. Il ne prendra pas sa

part de la complicité générale. Il va plusieurs fois prier, supplier la présidente de lui laisser seulement voir Éline. Madame Autheman refuse. Alors le vieux pasteur la menace de la dénoncer publiquement un jour de culte. — « Faites, monsieur le doyen, » répond-elle froidement, nous irons vous entendre. » Et elle vient le braver jusque dans l'Oratoire. C'est dans un élan de sainte colère, qu'Aussandon condamne devant le « tout-Paris protestant » l'orgueilleuse sectaire et qu'il fait tonner, une suprême fois, comme Bossuet à la profession de mademoiselle de la Vallière « après un silence de tant » d'années, cette voix que les chaires ne connaissaient plus ». Les foudroyantes paroles du prédicateur saisissent tous les assistants ; les cœurs battent, les souffles s'arrêtent, les yeux se mouillent. Seule madame Autheman reste impassible à son banc. Mais le moment de la communion est venu. Le pasteur tressaille en voyant madame Autheman, pâle, la bouche serrée, calme en apparence, se diriger vers la table. Il dit lentement, conformément au rite : « *Que* » *chacun s'éprouve soi-même avant de boire de cette* » *coupe et de manger de ce pain, car quiconque en* » *mange et en boit indignement, mange et boit sa con*» *damnation.* » Madame Autheman continue d'avancer. Il dit encore : « *S'il en est parmi vous qui ne se* » *repentent pas et ne soient prêts à réparer le mal*

» *qu'ils ont fait à leur prochain, je leur déclare qu'ils*
» *doivent s'éloigner de cette table, de peur de la pro-*
» *faner.* » Madame Autheman ne s'est pas arrêtée; elle est tout près du pasteur; c'est par elle qu'Aussandon doit commencer la communion. « — Où est Lina? » dit-il à voix basse. L'Évangéliste se tait. « — Où est » Lina, répète-t-il. — Je ne sais... Dieu l'a prise. » Alors, brutalement: « — Passez!... vous êtes indi- » gne... Il n'y a rien pour vous à la table du Sei- » gneur! »

Enflammé de l'esprit de justice, le ministre de Dieu a oublié son devoir, outrepassé son droit. Après le départ des fidèles, Aussandon resté seul dans le temple, songe à ce qu'il a fait. Il ne regrette ni son acte ni ses paroles, (« il avait quelque chose à dire avant de mourir et il est heureux de l'avoir dit »), mais il en mesure les conséquences. Il se voit désavoué par ses collègues, révoqué à soixante-quinze ans. Que lui importerait s'il ne s'agissait que de lui! Il irait comme aux années de jeunesse, coucher dans la montagne sous la hutte des charbonniers, prêcher en plein air à l'exemple des pasteurs du désert. Mais il y a ses huit enfants, il y a surtout madame Aussandon, cette tyrannique petite femme, qui peut-être ne lui pardonnera jamais. « Et lui, le justicier de Dieu, qui n'a pas reculé » devant la gravité de son acte et la vengeance des » Autheman, il tremble à l'idée de sa petite femme

» en colère. » Tout à coup la porte de la sacristie s'ouvre. Madame Aussandon est là. Elle a tout vu, tout entendu et elle se précipite « la mâchoire avan-» cée, le chapeau terriblement en bataille sur ses » cheveux grisonnants. » — « Bonne ! » bégaye le pauvre doyen épouvanté. Elle ne lui en laisse pas chercher plus long. — « Ah ! mon ami, mon cher » mari... brave homme... » — « Comment ?... tu » sais ? » — « Oui, oui, et tu as bien fait, et cette » voleuse d'enfant n'a que ce qu'elle mérite. » Elle se jette dans ses bras en sanglotant, et le pasteur trop ému pour pouvoir parler la serre contre son cœur dans une étreinte suprême.

Ah ! quel habile et grand artiste se montre là Alphonse Daudet ! Comme il s'entend à bien ménager les effets ! Comme il sait nous faire passer par les plus poignantes émotions et nous soulager soudain avec un cri ou avec une larme. L'oppression était trop forte. Il fallait, et Alphonse Daudet l'a admirablement compris, que cette angoisse se fondît dans un attendrissement.

Nous avons parlé de *l'Évangéliste* à certains points de vue de l'esthétique du roman. Il ne nous convient pas d'entrer dans les questions religieuses que l'on a plus ou moins reproché à l'auteur d'avoir soulevées en écrivant ce livre. D'ailleurs, c'est bien gratuitement, croyons-nous, que quelques personnes ont

regardé l'histoire de la séparation d'Éline et de sa mère — là est le vrai sujet du roman — comme une attaque contre les Églises réformées. La preuve qu'il n'en est pas ainsi, c'est qu'à côté de l'Évangéliste, M. Daudet a mis le pasteur ; près de madame Autheman, Aussandon. Or quelle religion ne s'honorerait pas d'un tel ministre? M. Alphonse Daudet, nous n'en doutons pas, voit autre chose dans le protestantisme que les *revivals* et les *camp-meetings* des méthodistes, de même qu'il voit dans le catholicisme autre chose que les processions à Paray-le-Monial et les pèlerinages à Lourdes en train de plaisir. Pour le romancier, et pour tout lecteur non prévenu, madame Autheman ne représente pas, il s'en faut, la protestante, mais une protestante. Qui s'aviserait, par exemple, de dire que toute catholique convaincue et pratiquante est une madame Guyon ?

L'Évangéliste marque fortement dans l'œuvre si variée et déjà considérable d'Alphonse Daudet. Parmi ses contes et ses romans, on en peut citer sans doute qui ont plus de charme et plus de verve, où se trouvent des figures plus pittoresques, une fable plus attrayante, une psychologie plus subtile. Il n'en est pas qui ait cette unité, ce lien rigoureux entre la conception et toutes les parties de l'exécution ; il n'en est pas qui montre à ce point la puissance du romancier

et qui laisse dans l'esprit une impression aussi profonde. Le beau et séduisant talent d'Alphonse Daudet a grandi, car il a touché cette fois à la simplicité, qui est le terme suprême de tous les arts.

Mars 1882.

LA POÉSIE GRECQUE MODERNE[1]

La poésie n'a pas disparu en Grèce avec le culte des dieux d'Homère et de Pindare. Il y a toujours eu des poètes chez les Grecs. Quintus de Smyrne, Nonnos, Synésius, Coluthus, Tryphiodore Musée, d'autres poètes encore du IVe au VIe siècle de notre ère, ont été recueillis dans les grandes collections classiques. Le pseudo-Anacréon n'est peut-être pas antérieur aux princes de la maison Isaurienne. *L'Anthologie* contient certaines épigrammes qui datent seulement du Xe siècle. Enfin de récents travaux ont fait connaître au public lettré de l'Occident un grand nombre de poèmes romaïques.

1. *Études sur la littérature grecque moderne*, par M. Charles Gidel; *Bibliotheca graeca medii aevi* (en grec moderne), publication de M. Constantin Sathas; *Notice sur Zalacostas* (en grec moderne), par M. S. Lambros; *Histoire littéraire de la Grèce moderne*, par A.-R. Rangabé; *les Poètes grecs contemporains*, par madame Juliette Lamber.

La poésie grecque médiævale est, d'ailleurs, restée longtemps méprisées par les Hellènes eux-mêmes, à qui elle rappelait des temps détestés : l'empire des Francs et la domination ottomane. Mais ,aujourd'hui, les Grecs se sentent pris de plus d'intérêt pour les œuvres de leurs écrivains du moyen âge, et il s'est produit dans l'Europe savante un mouvement de curiosité à l'égard du romaïque. Ce mouvement, c'est à un Grec, M. Constantin Sathas, et à un petit groupe d'hellénistes français, MM. Charles Gidel, E. Miller, Émile Legrand, que revient l'honneur de l'avoir provoqué [1]. Tandis que M. Sathas fouillait, avec un zèle ardent et une activité vraiment extraordinaire, les collections publiques et les couvents de Venise, de Florence, de Constantinople, de Trébizonde, du mont Athos, y prenant les matériaux de sa *Bibliotheca graeca medii ævi*, M. Charles Gidel étudiait les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale, en donnait des analyses critiques, établissait leurs rapports avec nos vieux poèmes de chevalerie ; et M. Émile Legrand, parcourant la Grèce, la Turquie, l'Asie Mineure, la Sicile, découvrait ici un poème, un cycle de chants populaires,

1. Un helléniste allemand, M. Wagner, qui est mort tout dernièrement, s'est aussi occupé de la littérature grecque du moyen âge. Mais il n'a fait que suivre les traces de M. Charles Gidel et de M. Sathas, qui ont inauguré ces études, le premier dès 1862, le second en 1866.

entendait là un conte de nourrice, un myriologue, un tragoudi. Il recueillait ces épaves, il traduisait ces œuvres. Ainsi, la littérature grecque médiævale trouva en même temps son éditeur[1], son critique et son traducteur.

Est-ce à dire que le moyen âge grec ait produit des chefs-d'œuvre? Les chefs-d'œuvre sont rares dans les littératures de cette période. Le moyen âge est la nuit pour l'esprit, l'enfer pour l'humanité, la Tour de Babel pour les langues qui se déforment, se transforment et se forment. La littérature est à l'image de cette sombre époque : confuse, obscure, sans art, sans lois, sans raison, sans ordre; des rayons l'illuminent quelquefois, jamais n'y règne la lumière. Or, parmi les œuvres « de cet art confus », selon la judicieuse expression de Boileau, les poèmes romaïques sont loin d'occuper le dernier rang. Ils ont les défauts inhérents à leur temps : l'ambiguïté, les longueurs, les redites, la monotonie, un idiome appauvri et déformé. Mais le *Physiologus* vaut bien le *Bestiaire* de Guillaume le Normand, l'*Erotokritos* et *Lybistros et Rhodamné* valent bien *Pierre de Provence*

1. Nous employons le mot *éditeur* au sens qu'il avait au XVIe siècle, au temps des Aldes, des Kalliergi, des Estienne. — Outre sa bibliothèque grecque du moyen âge, M. Constantin Sathas a publié plusieurs ouvrages originaux, entre autres une histoire des Grecs sous la domination ottomane.

et *Tristan et Yseult.* Enfin, pour les Hellènes, l'épopée de *Digénis Akritas* [1] doit être ce qu'est pour nous la *Chanson de Roland.*

Entre les œuvres de la poésie mediævale et celles de la poésie moderne, se place le cycle des chants populaires. Fauriel, Marcellus, Passow, Tommaseo, Émile Legrand ont fait connaître ces merveilleuses chansons du peuple qui sont, à la fois, plus et moins que des compositions littéraires : touchants myriologues, douces cantilènes d'amour, chants Klephtiques où vibre l'âme de la patrie grecque.

Moins heureux que ces lyriques anonymes, les Néroulos, les Soutsos, les Valaoritis n'ont point encore eu leurs traducteurs, et l'on peut dire que la France ignorait encore sinon leur nom, du moins leurs œuvres, quand en 1877, M. A.-R. Rangabé, qui est lui-même un poète, a pris la peine d'écrire en français une excellente *Histoire littéraire de la Grèce moderne.*

Mais voici pour la poésie grecque une autre bonne fortune. C'est le nouveau livre de madame Juliette Lamber : *les Poètes grecs contemporains.* Ce livre, dont on louera le style qui a de la grâce et de la chaleur, le vif sentiment poétique et les jugements généralement justes, est une étude des plus intéressantes de

1. Ἀκρίτης, gardien des frontières, mot équivalent à marquis, à markgraf, etc.

la poésie néo-hellénique. Ne croyez pas à des pages volantes de critique; il s'agit d'un chapitre d'histoire littéraire. La poésie grecque moderne est là tout entière, dans son ensemble et dans ses détails, dans ses caractères et dans ses tendances. C'est un tableau achevé dont Grecs et Français doivent également être reconnaissants à celle qui l'a tracé

Ici, nous entendons la question que se posent très probablement les lecteurs. Madame Juliette Lamber est plus connue par des romans et des articles politiques que par des travaux d'érudition. Sans doute, artiste au suprême degré, elle a toujours aimé le Beau, c'est-à-dire les marbres et les poèmes de la Grèce antique. Toutefois, c'est seulement depuis quelques années qu'elle s'est prise d'une généreuse passion pour la Grèce moderne. Or, cette femme, est-elle subitement devenue helléniste? Sait-elle si parfaitement le grec moderne, qu'elle puisse juger du style et de l'harmonie des vers, distinguer les différences des dialectes, pénétrer le génie de la langue? La littérature grecque moderne lui est-elle si familière qu'elle ait trouvé et lu les œuvres des deux cents poètes qui se sont succédé depuis Rhigas? Ainsi, son livre n'est-il qu'une fantaisie ou une étude de seconde main? Ce n'est ni ceci, ni cela. Madame Juliette Lamber lit le grec moderne, mais elle ne prétend pas à rivaliser avec les hellénistes de l'Institut et de l'École d'Athènes.

Pour son voyage à travers la poésie néo-hellénique, elle a pris un guide : un Grec qui est en même temps un poète et un historien, un romancier et un lettré. Elle ne s'en cache pas. C'est à **M. D.** Bikélas qu'elle dédie son livre, « ce livre, dit-elle, qu'elle n'eût pas fait sans son concours ». Madame Juliette Lamber a été bien inspirée en proclamant cette collaboration d'un caractère tout hellénique. Son livre s'annonce ainsi comme une étude sérieuse et nouvelle.

I

Rhigas, Christopoulos, Néroulos, l'Épirote Villaras, médecin d'Ali Pacha, Rizo Rangabé, connu surtout par ses traductions en vers de Corneille, de Racine et de Voltaire, Kalvos, auteur de chants patriotiques, Salomos, qui a écrit l'*Hymne à la liberté*, sont les principaux poètes de la renaissance grecque.

Constantin Rhigas est un Kœrner et un Tyrtée. Il mourut pour la patrie, et, pendant la guerre de l'indépendance, les Grecs marchaient au combat en chantant ces vers du poète supplicié :

Jusques à quand, frères, vivrons-nous dans les fers, ou serons-nous traqués comme des bêtes fauves dans les grottes et dans les forêts? Une heure de liberté vaut mieux qu'un demi-siècle d'esclavage. A quoi te servent les grandeurs dégradantes que t'offre un tyran? Il tient dans ses mains ton honneur et ta vie. Venez frères ; jurons sur la croix :

Je jure de ne jamais me courber sous le joug des tyrans et de les combattre aussi longtemps que je vivrai! Si je manque à mon serment, réduis-moi en poudre, ô Dieu que j'implore!

Ces vers, dans la traduction, sentent un peu la rhétorique. Mais Rhigas les avait signés de son sang. Ce n'était plus là de la rhétorique.

Christopoulos est un des maîtres de la poésie légère. Par l'inspiration, le sentiment, la grâce, il est l'Anacréon moderne, à moins qu'il ne soit que le Béranger grec. Voici une de ses plus jolies pièces qui rappelle le poète de Téos ; elle le rappelle même trop. L'inspiration tourne au pastiche :

Si mes cheveux blanchissent, en deviendront-ils d'un goût amer? Qu'y a-t-il à redire à leur couleur?... La rose, cette fleur des amours, n'a-t-elle pas été blanche tout d'abord, avant que la nature l'ait peinte en mariant le rouge au blanc? Le myrte, aimé d'Aphrodite, couvre ses verts rameaux de fleurs blanches comme des flocons de neige. Zeus lui-même, pour plaire à Léda, ne se fit-il pas cygne, prouvant ainsi que l'amour aime les cheveux blancs comme les plumes du cygne? Blanchissons donc! Peu m'importe.

Voici encore l'ode à la Grenouille, d'une philosophie toute bachique, et qui semble une fleur tombée de la couronne de l'*Anthologie :*

Grenouille, ma tapageuse amie, tu bois de l'eau et tu chantes : *Brékéké*. Moi, je bois du vin et je chante : *Tra la la*. Buvons ensemble toute notre vie, et rions de ce monde qui est fou. Que sont ses biens tant vantés auprès du plaisir de toujours boire?

Néroulos est surtout un poète satirique. Dans sa comédie des *Coracistiques* (langage des corbeaux et langue de Coray), il ridiculise le système de Coray ou plutôt les exagérations de certains partisans du grand philologue[1]. Un vieillard épris du nouveau parler en fait une propagande enthousiaste. Il forge de tels mots, que ses interlocuteurs n'entendent rien à ce qu'il dit. Seul, un amoureux de sa fille s'évertue à converser avec lui. Le bonhomme voulant un jour traduire dans son propre grec le mot *salade*, ne peut prononcer celui qu'il a composé pour l'exprimer. Le vocable est si long et si terriblement cacophonique qu'il lui reste dans la gorge et manque de l'étrangler. Le jeune homme le sauve en lui administrant comme remède quelques mots de la langue vulgaire, qu'il lui fait répéter à plusieurs reprises. Désormais guéri, le vieillard donne sa fille à son sauveur. Le chef-d'œuvre de Néroulos est *l'Enlèvement du Dindon*, poème héroï-comique où le poète fait le tableau satirique des mœurs des riches Phanariotes du commencement de ce siècle. Rien de plus vivant, de plus gai, de plus spirituel que ce *Lutrin du Phanar*, comme l'a appelé M. Rangabé. Si Néroulos ne chante pas la guerre,

1. *Voir* sur la comédie des *Coracistiques* l'intéressante *Étude* de M. de Queux de Saint-Hilaire dans l'*Annuaire des études grecques de 1875*.

ainsi que Rhigas et Salomos, il n'en est pas moins patriote. Quand le poète raille les riches grecs du Phanar, qui vivent sous le joug des Turcs sans en sentir le poids, qui ne pensent qu'à s'enrichir, qui ne s'inquiètent que de mesquines rivalités de petite ville, son comique est amer, son ironie cruelle. Voyez ce troupeau de dindons :

Ils marchent à leur perte en cherchant des grains dans la poussière, oublieux de leurs ancêtres qui s'élevaient majestueux dans les airs.

Écoutez le héros du poème exhaler sa colère comique :

Jamais, au grand jamais, il ne m'est arrivé de sentir mon sang bouillonner à ce point, ni lorsque Phôtis a joint à mon nom, dans sa suplique, le mot « respectueusement » au lieu de « révérencieusement » ; ni lorsque le ci-devant archevêque d'Elassone a prononcé, dans des prières publiques, mon nom à moi après celui de Georgaki, me mettant, moi, un tel seigneur, après ce hobereau-là ; — ni même lorsque, l'an passé, dans la rue de Psomatia, un Turc féroce m'asséna un coup de poing dans le dos, et que, me retournant pour lui faire des excuses, mon calpac me tomba de la tête dans la boue, et que, quoique je ne perdisse pas ma gravité, un tailleur qui me vit se permit de rire en ma présence ; ce qui me mit dans un tel état de colère contre cet insolent, que je ne pus l'oublier de toute la journée.

Salomos a laissé un certain nombre de pièces lyriques inspirées par le sentiment poétique le plus pur et le plus élevé, mais qui sont malheureusement écrites dans la langue abâtardie des îles

Ioniennes. Toutefois l'*Hymme à la Liberté* assure l'immortalité au poète de Zante. C'est *la Marseillaise* grecque, mais une *Marseillaise* qui n'a pas été prostituée bêtement et férocement dans les carrefours et autour des échafauds, une *Marseillaise* qui n'est qu'un chant de guerre, comme l'Ode de Tyrtée. En voici la première strophe :

Je te reconnais au tranchant terrible de ton glaive, je te reconnais à ton regard qui, rapide, mesure la terre. Sortie des ossements sacrés des Hellènes, et forte comme autrefois, salut ! salut ! ô Liberté ! (Dans leurs tombeaux) tu restais abreuvée d'amertume, couverte de honte ; et tu attendais une voix qui te dit : « Reviens ! »

Avec la Grèce libre se lève un nouveau chœur de poètes. Alexandre Soutzos, l'ardent satirique, le Barthélemy, l'Auguste Barbier de la Grèce, est un de ceux qui ont donné au grec moderne le plus de correction, de force et d'élégance. Les vers de Soutzos passent justement pour des modèles de langue. Panaghioti Soutzos, digne frère d'Alexandre, a écrit des poèmes, des odes et des drames lyriques. Alexandre Rizo Rangabé, historien, archéologue, romancier, poète lyrique, poète dramatique, poète comique, a traité tous les genres avec un succès égal et a conquis une des premières places dans la littérature grecque contemporaine. Tantalidès rivalise avec Christopoulos l'anacréontique. Orphanidès est l'auteur de trois poèmes lyrico-épiques : *Chio asser-*

vie, le Donjon de Petra, et *Saint Minas*, écrits dans une belle langue. Il a fait encore un poème satirique, le *Tiri liri*, plein d'originalité et de belle humeur. Zalacostas, soldat de la guerre de l'Indépendance, a chanté les combats auxquels il a pris part. On cite aussi de ce poète un certain nombre de pièces d'un genre moins héroïque, témoin ce petit chef-d'œuvre, *le Baiser* :

J'ai aimé une petite bergère, une charmante fillette. Je l'ai beaucoup aimée. Je n'étais alors qu'un oiseau sans ramage, un garçon de dix ans.

Un jour que nous étions assis sur l'herbe fleurie : — Maro, écoute, lui dis-je, écoute un mot. Je t'aime, je suis fou de toi.

Elle me prit dans ses bras, me donna un baiser sur la bouche, et elle me dit : — Pour les soupirs, pour les peines d'amour, tu es encore trop jeune.

J'ai grandi et je soupire encore pour elle. Mais elle soupire pour un autre. Elle ne se souvient plus. Mais, moi, je n'oublie jamais son baiser.

Venu un peu plus tard que Soutzos, Tantalidès, et Zalacostas, Aristote Valaoritis est un des poètes les plus renommés de la Grèce. Son inspiration procède des chants klephtiques et de Victor Hugo. Valaoritis est un Klephte qui aurait lu *les Orientales*. Il a laissé deux poèmes, tous deux relatifs à la guerre de l'Indépendance, *Diakos* et *Phrosyne*, et un recueil de poésies, *les Mnémosynes*, souvenirs de gloire et de deuil des héros qui ont combattu pour la liberté grecque. C'est dans *les Mnémosynes* que

se trouve cette grandiose prosopopée sur Vlachavas, le redoutable ennemi d'Ali Pacha :

Vlachavas, qui t'a enfanté ? quel père ? quelle mère ?

L'Olympe aima la belle Ossa, Ossa la fière, la désirée. Depuis longtemps il la regardait avec amour. Elle en paraissait émue et craintive à la fois.

Durant une douce nuit de printemps où l'haleine du myrte embaume l'air, où l'écho apporte la chanson du Klephte, l'Olympe dit son amour à l'Ossa.

Voyez-le, l'amoureux comme il s'est fait beau. Sa chevelure toute blanche flotte majestueusement sur ses larges épaules. Des rayons de lune l'illuminent; elle semble blonde et dorée.

L'Olympe a pour cape des nuages blancs comme l'écume ; pour foustanelle il porte la brume de mai. A sa ceinture brille l'éclair au lieu d'épée, sur son épaule flamboie la foudre au lieu de fusil. Heureuse la belle qu'aime l'Olympe, ce superbe Klephte !

Les deux montagnes se parlent bas, toute la nuit... Lorsque l'Aurore parut et que ses couleurs teignirent les hauts sommets, l'Olympe vit l'Ossa qui rougissait comme une vierge.

Et le temps vint — et l'on entendit, tels qu'un grondement dans les gorges du Pinde, les pas du Klephte, du redoutable Vlachavas. Et les aigles et les éperviers s'écrièrent : « Vallons, ouvrez-vous ; forêts, écartez vos branches ; livrez passage au dragon, au génie de l'Ossa. »

Combien d'autres poètes encore méritent d'être cités parmi les contemporains de Valaoritis, et parmi les jeunes écrivains dont la réputation a commencé seulement il y a quelques années : Typaldos, Zambellios, Bysantios, Coumanoudis, Antoniadis, Paraschos, Vlachos, Tertzetis, Cléon Rangabé, Bikelas, Démétrius Paparrigopoulos et Basiliadis, — ces deux derniers morts à trente ans, dans les premiers

ravissements d'une renommée naissante. Ceux qui meurent jeunes sont aimés des dieux, disaient les anciens. Dans ces beaux vers, renouvelés de l'idée antique, Paparrigopoulos n'avait-il pas souhaité de mourir au seuil de la vie :

Qu'il serait beau de mourir avec la jeunesse, tandis que brille encore le ciel du printemps, clair et limpide et que l'illusion recouvre toute chose de son manteau enchanté !

Des poètes grecs modernes, les uns ont employé la langue littérale, les autres les divers idiomes populaires. Quelques-uns ont été inspirés par l'antiquité mythique ou historique ; d'autres ont cherché des sujets dans l'histoire du Bas-Empire et dans celle de la domination franque ; les plus nombreux ont célébré la guerre de l'Indépendance. Ceux-ci ont chanté l'amour, ceux-là ont chanté les combats. Il y a eu les dramatiques, il y a eu les satiriques. Malgré cette diversité de dialectes et d'inspirations, les poètes grecs ont entre eux un caractère commun. Ils sont classiques, au sens que Gœthe donnait à ce mot : Le classique, c'est le simple et le sain. Le doute, la mélancolie, le pessimisme et autres maladies du siècle n'ont pas atteint la poésie grecque. Elle ne s'abandonne pas aux vagues rêveries ni aux tristesses sans cause. Les idées complexes, les pensées métaphysiques, les termes abstraits lui semblent contraires à son génie. Les poètes de la Grèce mo-

derne expriment des idées simples. Ils disent ce qu'ils voient et ce qu'ils sentent, ce que tout le peuple voit et sent comme eux : l'amour, l'héroïsme, la patrie, les beautés de la nature, les ridicules des hommes. Ils peignent avec un profond sentiment et une rare puissance les hautes montagnes, les vastes forêts, la mer étincelante sous le ciel radieux ; mais ils ne cherchent point à faire sentir l'*au delà*. Ils ne dépassent pas dans leurs descriptions les horizons qu'embrasse leur regard. Comme les vieux Grecs, s'ils ont la tête dans le ciel, leurs pieds ne quittent pas la terre. Le caractère général de la poésie grecque moderne est la foi, l'enthousiasme et l'amour de cet ici-bas où il y a de belles femmes et un beau soleil, où l'on entend le chant des oiseaux, le murmure des vagues et, dans les batailles, les détonations de la mousqueterie. — La satire, qui, tour à tour joyeuse, amère ou virulente, tient une si grande place dans la poésie grecque, n'est jamais l'anathème irrémissible. Le poète satirique n'est pas misanthrope. Il dénonce les vices et les ridicules des hommes. Il n'enveloppe pas toute la race dans une même condamnation.

II

M. Rangabé avait simplement rangé les poètes grecs modernes par ordre de date. Madame Juliette Lamber a adopté un autre mode de classement. Elle divise les poètes grecs modernes en quatre écoles : l'école ionienne, l'école de Constantinople, l'école athénienne, l'école épirote. — École ! le mot est excessif, sinon tout à fait arbitraire. Plus d'un poète grec apprendra qu'il appartient à l'une de ces écoles avec l'étonnement de M. Jourdain. Il ne s'en doutait pas ! Au lieu d'école, c'est dialecte qu'il faudrait. De même que le grec ancien comptait quatre dialectes : l'ionique, l'éolique, le dorique, l'attique, sans parler des idiotismes locaux et de la prononciation particulière des Béotiens, des Macédoniens, des Messéniens, de même le grec moderne a un certain nombre de dialectes : le phanariote, langue des lettrés de Constantinople, qui est devenu l'athénien puis l'ionien, l'épirote, le chypriote, le candiote, le chiote, le dialecte de Trébizonde et d'autres encore [1]. Mais s'il y a des poètes à peu près dans chaque dialecte, il n'y a pas

1. Selon un grec helléniste de nos amis, il faudrait compter aujourd'hui soixante-douze dialectes distincts dans la Grèce continentale et dans les îles.

pour cela une école de poésie. Un idiome provincial ne donne pas nécessairement le génie à part et la communauté de caractère dans les œuvres qui constituent l'école. Puisque madame Juliette Lamber tenait à établir des classifications, pourquoi n'a-t-elle pas adopté une division plus simple : l'école classique ou académique des poètes qui emploient le grec épuré des lettrés et des gens instruits, le grec enseigné, écrit et parlé à Athènes ; et l'école *vulgariste* des poètes qui emploient la langue populaire des différentes provinces grecques ?

La réforme du grec moderne inaugurée par Coray, qui voulait non point faire parler à ses compatriotes le grec même de Xénophon, mais proscrire de la langue tous les mots d'importation étrangère et lui rendre un certain nombre de tournures, de constructions, de mots, de désinences, de temps renouvelés de la belle grécité ancienne, et par conséquent tout à fait conformes au génie de l'idiome hellénique, s'est imposée. Le système de Coray a triomphé, et bien au delà de ce que le grand philologue pouvait espérer. Toutefois, il a encore des opposants, et justement parmi les poètes.

Les uns, il est vrai, se feraient scrupule d'employer quelque locution provinciale, quelque barbarisme ou quelque solécisme condamnés par l'Université

d'Athènes. Ils s'efforcent, tout en gardant une certaine liberté, de pécher le moins possible contre la syntaxe ancienne et de remplacer autant qu'ils le peuvent les vocables étrangers par des équivalents grecs. Ils disent comme Chénier :

Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.

Mais pour les poètes vulgaristes, on ne saurait faire de beaux vers que dans les dialectes locaux et les idiomes populaires. Les constructions incorrectes donnent la vie, le mouvement et la force; la synizèse est la condition de l'harmonie ; les mots barbares sont mille fois plus expressifs. Les vulgaristes trouvent bon qu'à la tribune, dans les journaux, dans les livres, dans les lettres, dans la conversation même, entre gens instruits, on se serve du grec renouvelé. Mais pour les vers, il faut conserver la langue déformée et appauvrie du peuple. N'est-ce point la plus étrange des inconséquences ?

L'auteur de ce livre ne cache pas ses préférences pour les poètes vulgaristes. Elle condamne absolument la poésie dite littérale et exalte la poésie provinciale. Gardons-nous de juger sur de telles conclusions. L'Université d'Athènes, si vivement prise à partie par madame Juliette Lamber, se considère à juste titre comme gardienne de la langue. En proscri-

vant de ses concours annuels les poésies des vulgaristes, elle se tient aux termes de la donation Rhallis : « Le prix de poésie doit être décerné au poète dont » l'œuvre est jugée la plus remarquable par l'invention *et la plus propre à ramener la langue à la pu-* » *reté primitive.* » Il ne faut donc pas reprocher à l'Université son exclusivisme. Les insurgés sont les poètes vulgaristes qui, en s'attardant aux formes provinciales, arrêtent l'unification de la langue. Dire qu'hormis dans la langue littérale on ne peut faire de beaux vers, c'est oublier les poésies de Valaoritis, de Typaldos, de Paraschos. Mais prétendre que la langue renouvelée, la langue des Soutzos et des Rangabé, la langue qui, sans méconnaître le génie analytique du grec moderne, cherche à en proscrire les barbarismes et les solécismes, à l'enrichir des mots et des constructions antiques qu'il peut accueillir sans torture, prétendre que cette langue est rebelle à la poésie, quel aveuglement ! C'est dire qu'on doit préférer le patois à la langue, la patavinité au latin, le vénitien au toscan.

Aussi bien, quoi qu'en pense l'auteur de ce livre, nous croyons à la disparition de l'école vulgariste ou plutôt à sa fusion avec l'école classique qui, dans l'intérêt de l'unité et de la richesse de la langue, saura se montrer un peu moins exclusive. Plusieurs dialectes grecs n'ont jamais été employés littérairement,

et déjà l'ionien est abandonné. La faveur est à l'épirote, plus mâle, plus robuste, encore qu'entaché de mots turcs et de locutions barbares inconnues dans les autres parties de la Grèce [1]. C'est évidemment au souvenir des poètes klephtiques et de Valaoritis, qui ont écrit en épirote, que cet idiome doit ses fanatiques partisans. Certes, les chants klephtiques restent l'expression la plus puissante et la plus originale du génie poétique de la Grèce moderne. Mais les Klephtes ne pouvaient se servir que de la langue qu'ils parlaient. Pour Valaoritis, nous demeurons d'accord qu'il est un des plus remarquables poètes de la Grèce ; mais nous pensons que, s'il se fût servi de la langue littérale, il n'en eût pas moins écrit *les Mnémosynes*.

Le mouvement est pour les langues une loi de vie. Cette loi vitale, nulle langue n'y a obéi plus que le grec. Depuis plus de trois mille ans qu'il existe, il n'a pas cessé de se modifier, et c'est grâce à ses modifications successives qu'il s'est conservé et qu'on peut dire, à la lettre, que le grec ancien n'est pas une langue morte. Le grec d'Homère, bien que nous connaissions seulement la troisième ou la quatrième recension de l'*Iliade*, diffère infiniment du grec des poètes des âges

1. Comme le dit M. Rangabé, s'il faut aux Grecs modernes un vocabulaire pour l'intelligence de la poésie grecque moderne, mieux vaut recourir à celui du grec ancien.

postérieurs. Après le grec de Xénophon est venu le grec des Alexandrins, puis le grec des Pères de l'Église, le romaïque du xe siècle, le grec de la domination turque, enfin le grec renouvelé de Coray, qui aujourd'hui s'est déjà transformé. Ainsi, loin d'avoir arrêté le développement de la langue, comme le prétendent ses adversaires, Coray lui a imprimé un nouveau mouvement. Ce sont, au contraire, les vulgaristes qui voudraient la frapper d'immobilité. Il est donc aisé de retourner contre eux-mêmes les arguments qu'ils invoquent contre les classiques. Ils disent : « Nous rejetons la langue littérale, parce que c'est une langue artificielle, une langue de savants, une langue qui a été dès son origine frappée de caducité. Nous aimons la langue vulgaire, parce que c'est la langue vivante, la langue de tout le monde, la langue qui a ses sources dans l'être même de la nation. » Ce raisonnement pouvait être juste dans les premières années de ce siècle, alors que les réformes de Coray n'étaient pas universellement adoptées pour la langue écrite. Mais aujourd'hui, quelle est la langue la plus vivante, la plus répandue, la plus universelle : le grec vulgaire qui change dans chaque contrée, ou le grec renouvelé que les journaux et les livres parlent à tous les Grecs ? Ne sont-ce point les poètes vulgaristes qui se font volontairement tardigrades en cherchant à arrêter le grec dans son mouvement et dans son uni-

fication, et en s'efforçant de retarder dans leur décadence des idiomes que seuls ils sauvent de la disparition en tant que langues ? Un dialecte qui n'est plus employé littérairement devient bien vite un patois.

Août 1881.

UNE CONVERSION

L'ABBÉ CONSTANTIN, PAR M. LUDOVIC HALÉVY

Au temps de ses grands succès au théâtre, nous n'étions pas des amis littéraires de M. Ludovic Halévy. Notre religion pour la Grèce s'offensait de la façon cavalière dont il traitait les dieux de Phidias et les héros d'Homère. Les pantalonnades du Jupiter des Bouffes-Parisiens nous irritaient, et les coq-à-l'âne de l'Agamemnon des Variétés nous paraissaient peu divertissants. Nous reconnaissions, d'ailleurs, que sur d'autres scènes, M. Ludovic Halévy obtenait par les qualités d'une observation très juste et très pénétrante des succès plus mérités. Heureusement pour lui-même et pour le public, ce néo-créateur de l'Olympe travesti a vite renoncé à l'imitation stérile de Scarron. *Orphée aux Enfers* et *la Belle Hélène* sont allés rejoindre la descente de la Courtille,

le cortège du bœuf gras et les neiges d'antan. Depuis 1870, M. Ludovic Halévy a abandonné ce genre de littérature, et, quand on lit les pages si émues qu'il a écrites sur l'invasion, on serait tenté de croire que l'affreuse guerre de la défaite a été pour lui une autre vision de Damas. En effet, n'était-ce pas fini de rire ?

C'est donc depuis longtemps déjà que M. Halévy a jeté le masque funambulesque, et qu'il s'est montré sous sa véritable physionomie, comme un lettré délicat, un observateur spirituel et incisif, doué au suprême degré du sens de la *modernité*, un écrivain dont le style concis a beaucoup de nerf et de piquant. Dans *l'Invasion*, les misères, les épouvantes, les traits héroïques, les vains sacrifices de la guerre de France, et aussi, hélas ! ses ridicules, peut-être plus tragiques encore, sont rendus d'une façon saisissante en leur navrante réalité, tantôt avec la fine pointe d'un Callot, tantôt avec le crayon vengeur d'un Goya. Faut-il reparler de *Monsieur et madame Cardinal ?* Qui n'a goûté la saveur concentrée de cet exquis petit livre ? C'est un chef-d'œuvre d'observation et d'ironie : l'observation de Henry Monnier, avec plus de finesse et de goût ; l'ironie de Gavarni, — avec plus de profondeur, dirions-nous, si l'on pouvait être plus profond que ne l'a été Gavarni sous son apparente légèreté. Monsieur Cardinal est un type qui restera comme Joseph

Prud'homme; madame Cardinal, autre type non moins bien formulé et non moins viable, personnifie en une seule figure pleine de relief toutes les mères d'actrices et de courtisanes. On a dit que, pour faire un bon préfet de police, il faut être homme d'esprit et Parisien. A ce compte-là, M. Ludovic Halévy serait un excellent préfet de police. Il a de l'esprit infiniment et nul n'est plus Parisien. *Monsieur et madame Cardinal*, c'est de l'essence de « Parisine », aurait dit Nestor Roqueplan.

Après les tableaux de la guerre et des coulisses, et après les Nouvelles (car *un Mariage d'amour* n'est encore qu'une longue Nouvelle), voici M. Ludovic Halévy qui aborde le roman avec *l'Abbé Constantin.* C'est une œuvre charmante, simple et audacieusement honnête. Aussi tout le monde de s'irriter ou d'admirer. Les uns dans une indignation vraiment comique, crient au scandale, dénoncent le transfuge, le menacent du prix Montyon. Les autres prodiguent d'autant plus de louanges à M. Halévy pour sa nouvelle manière qu'il semblait plus éloigné de la prendre jamais. Il est le néophyte pour lequel il n'y a pas trop d'encouragements et de chaudes paroles. Il est l'ouvrier de la onzième heure, et il reçoit le même salaire que ceux qui ont travaillé tout le jour à la vigne du Seigneur. — Peut-être même reçoit-il un salaire plus élevé? — Pour nous, nous

estimons qu'on peut abandonner la mauvaise voie sans cependant être un transfuge; nous pensons qu'après tout, revenir à la santé de l'esprit, quand on a écrit *la Belle Hélène*, n'a rien qui tienne du miracle, et nous applaudissons, mais sans nous en étonner si fort, à la conversion de M. Ludovic Halévy.

I

Si l'on s'attend à trouver en cet abbé Constantin quelque prêtre ambitieux formant des rêves à la Sixte-Quint, si l'on s'imagine un *Maudit*, ou encore un Claude Frollo contemporain, luttant en vain contre les tentations de la chair, on sera également trompé. L'abbé Constantin est un curé comme tous les curés, ou, si l'on aime mieux, comme tous les curés devraient être. Dire la messe, lire son bréviaire, jardiner et faire l'aumône, dans l'occasion accompagner ses paroissiens, comme aumônier, sur le champ de bataille, en ceci se résume la vie de l'abbé. Il n'est pourtant pas si détaché des choses terrestres qu'un bon dîner tous les huit jours au château de Longueval ne lui soit, pendant une partie de la semaine, un souvenir agréable et, pendant l'autre partie, une aimable espérance. Aussi est-il fort inquiet quand commence le livre, car on vient de mettre en vente le château, et nul ne sait qui couvrira cette grosse enchère de

2,500,000 francs. Les inquiétudes du curé vont bientôt se changer en alarmes. Il apprend que l'acquéreur est une Américaine, une Yankee à cheveux rouges, une protestante, une hérétique qui mènera une vie satanique et sera pour tous un sujet de scandale. Non seulement elle n'entrera jamais à l'église, mais elle fera venir un pasteur qui glissera sous toutes les portes ses petites brochures évangéliques. Ajoutez qu'on raconte déjà mille histoires sur madame Scott : elle a mendié dans les rues de New-York, elle a été écuyère dans un cirque de Philadelphie. Qu'attendre de bon de pareille paroissienne ?

Le curé de Longueval ne tarde pas à faire connaissance avec ce diable à cheveux rouges. Comme l'abbé va s'asseoir à sa table très frugalement garnie, deux jeunes femmes, plus jolies l'une que l'autre, font une bruyante invasion dans le presbytère. Madame Scott et sa sœur, miss Bettina Percival, apportent au curé, pour ses pauvres, deux rouleaux de mille francs en don de joyeuse acquisition. « Si vous saviez, monsieur le curé, lui dit
» Bettina, comme je suis heureuse que vous soyez tel
» que vous êtes ! Ce que je désirais, c'était un curé
» pas jeune, pas triste, pas sévère, avec l'air bon et
» doux... et vous êtes absolument ainsi. — Vous
» êtes donc catholiques ? s'écrie le curé, tout étonné et
» encore anxieux. — Mais oui, nous sommes catho-

» liques ! Notre mère était une Canadienne d'origine » française. » Il y a vraiment de quoi rompre la glace, et comment ne la romprait-on pas avec d'aussi franches et d'aussi gaies jeunes femmes ? Ne s'avisent-elles pas, au grand embarras du digne ecclésiastique, tout confus de son modeste gigot et de ses œufs au lait, de s'inviter à dîner et d'aider la servante du curé à mettre leur couvert. Après le repas, où ne manque pas la bonne humeur, les Américaines accompagnent à l'église l'abbé Constantin qui doit dire le *Salut*, et, pendant l'office, Bettina s'assied à l'orgue et joue un morceau de Chopin. Puis, comme deux oiseaux, les jeunes femmes s'enfuient vers Paris.

Quand nous aurons dit qu'à cette entrevue, à ce dîner, à ce *Salut* en musique, assistait un jeune lieutenant d'artillerie en garnison dans la ville voisine et dont le curé est le parrain, on devinera sans peine la suite sinon la conclusion du roman.

Le lendemain de la dînette au presbytère, Bettina, lorgnée dans sa loge à l'Opéra par tout ce que Paris renferme d'élégants chasseurs de dot, se disait : « Princesse Romanelli ! Princesse Bettina Romanelli ! » cela sonne très gentiment à l'oreille. Et ce prince, je » crois bien qu'il m'aime... mais, moi, est-ce que je » l'aime ? Non, je ne crois pas... et j'aimerais tant » aimer. » Et, dans sa chambrette, le lieutenant Jean

Reynaud, occupé à préparer son cours d'histoire militaire pour les sous-officiers, voyait au milieu de ses notes sur les campagnes de Turenne : « Nordlingen, » 1645; les Dunes, 1658; Turckheim, 1675, » se dessiner sous sa plume un croquis de femme qui ressemblait à miss Bettina.

Les Américaines viennent passer l'été à Longueval. Le curé et le lieutenant, sont les hôtes assidus du château. Le prêtre mène les deux sœurs chez les pauvres, l'officier fait avec elles de longues promenades à cheval. Bientôt Jean et Bettina s'aperçoivent que ce qu'ils ont pris ingénument pour de la sympathie est un sentiment plus profond et plus doux. Mais, si Bettina se laisse aller à ce sentiment, Jean y résiste de toute sa force. Les millions de l'Américaine lui font peur, et c'est justement la peur qu'il a de ces millions qui charme Bettina. Ce n'est point le prince Romanelli, ni le duc de Montessan, ni Paul de Loverdens, ni les autres qui avaient peur des millions ! Jean part avec son régiment pour les écoles à feu. La veille, ses adieux à Bettina ont été froids et embarrassés. La jeune fille s'imagine qu'il emporte d'elle un souvenir fâché. Elle veut se faire pardonner et le voir encore une fois. Il est cinq heures du matin, il pleut à verse ; mais elle entend les trompettes sonner le boute-selle. Le régiment va défiler sous la terrasse du château.

L'Américaine passe un peignoir, jette sur ses épaules un grand manteau écossais, chausse par-dessus ses souliers de bal de mignons sabots et s'élance bravement sous la pluie. Elle arrive à temps pour apercevoir Jean qui la salue, tandis qu'elle, avec un geste des deux mains, lui envoie ses adieux. — « Ah ! se dit-» elle, si, après cela, il ne comprend pas que je l'aime » et s'il ne me pardonne pas mon argent !... »

Jean comprend bien, mais comme dit le proverbe : « Il n'est pire sourd... » Pendant que le lieutenant est au camp de Cercottes, il prend une grande détermination. A son retour il demandera un congé, permutera, enfin ne reverra pas Bettina. La voir sans cesse et ne pouvoir l'épouser est au-dessus de ses forces. Et la pauvre Bettina qui, elle aussi, a pris une résolution héroïque ! celle de parler à Jean puisque Jean n'ose pas lui parler. Au bout de vingt jours, l'officier revient donc dans sa garnison, mais au lieu d'aller dîner chez madame Scott, ainsi qu'il l'a promis la veille de son départ, il écrit pour s'excuser, puis il va faire ses adieux à son parrain. Mais Bettina, qui a lu la lettre de Jean, comprend son sacrifice. Toute seule, en vraie *young american girl*, elle accourt au presbytère pour parler à l'abbé. L'officier s'y trouve encore. Tant pis ou tant mieux. C'est devant lui qu'elle fera au curé ce qu'elle appelle sa confession. Cette confession, faite avec

une ingénuité touchante, en même temps qu'avec une dignité simple qui impose le respect, c'est qu'elle aime Jean et qu'elle veut être sa femme. Et le roman s'achève dans l'église de Longueval par une messe de mariage.

II

L'analyse d'un tel roman est très facile. On ne risque pas de s'égarer dans les complications d'une intrigue multiple. On n'a point à se demander quel épisode, quel personnage étranger à l'action il faut élaguer. L'œuvre est d'une belle venue, pareille à ces arbres élancés d'où ne part aucune branche chiffonne, où ne s'attache aucune plante parasite et dont l'œil embrasse d'un même regard la forme élégante, le tronc svelte et droit, le gracieux feuillage. Mais, s'il est fort aisé de raconter *l'Abbé Constantin*, il est beaucoup moins facile de faire sentir le charme pénétrant de ce roman, de dénombrer ses mille détails de fine observation et d'exprimer les mille nuances de sentiment dont il vit. C'est la grâce même de la jeunesse.

Et pourtant vous entendez les cris des fâcheux : Eh quoi ! c'est simple comme bonjour ! C'est digne de *la Morale en action !* Toute l'intrigue, toutes les péripéties, tout l'intérêt de *l'Abbé Constantin* se

réduisent donc à ces deux termes : ils s'aimèrent, ils se marièrent. Ce n'est ainsi que la plus banale des histoires d'amour. — En effet ; mais pense-t-on que les meilleurs romans soient autre chose que des histoires d'amour ? S'imagine-t-on que ce sujet soit épuisé parce qu'il a déjà servi ? Croit-on qu'il n'y ait plus des Manon, des Virginie et même des Charlotte, et qu'un romancier ne soit pas toujours bien inspiré d'écouter le cœur humain ? Ne saurait-on montrer quelque originalité qu'à la condition de peindre, selon les canons naturalistes, des scènes repoussantes, des passions morbides et des caractères faits de toutes les exceptions du mal ?

Nous n'ignorons pas qu'aujourd'hui, de par la nouvelle poétique du roman, l'amour, l'esprit, l'intérêt même sont proscrits. Aussi bien, le roman proprement dit a fait son temps ; on ne doit plus écrire que des études de mœurs, — et de mauvaises mœurs ! ce sont les seules vraies, paraît-il. — Il n'y a plus de sujet, mais une suite d'épisodes; plus d'action, mais un tableau d'un coin de la vie parisienne ; plus d'amour, mais l'appétence de bêtes en rut ; plus d'esprit, mais une lourde copie des platitudes et des sottises ; plus de langue française, mais une cacographie bizarre dont la grossièreté révolte, et dont la prétention exaspère ; plus de héros, mais une galerie d'excentriques, de misérables et d'imbéciles. Horace

reprochait aux mauvais poètes de son temps, qui voulaient masquer le vide de leur œuvre, d'y coudre un ou deux lambeaux de pourpre pour éblouir de loin :

> *Purpureus, late qui splendeat, unus et alter*
> *Assuitur pannus...*

Mais maintenant, le lambeau de pourpre n'est plus de mise. Ce qu'il faut, ce sont des haillons sordides et du linge sale. N'éblouissons pas : asphyxions.

Pour faire œuvre d'écrivain, M. Ludovic Halévy n'a pas eu besoin de torturer la syntaxe et d'employer un barbarisme par ligne. Pour écrire un roman vrai, il n'a pas eu besoin d'arranger quelque odieux « fait divers », ni d'aller chercher ses personnages dans les « nouvelles couches sociales ». La boue est vraie, mais aussi la prairie ; le vice est vrai, mais aussi l'innocence. Il n'y a pas que des serpents et des crapauds dans la nature, et tous les chiens ne sont point enragés. Cette jolie Bettina, si pimpante, si mutine, si ingénue et si hardie, — si romanesque, en admettant qu'il soit d'un romanesque invraisemblable de vouloir épouser un homme qu'on aime — ne l'avez-vous pas rencontrée, elle ou ses pareilles, au bois de Boulogne, à l'Opéra, au bal dans quelque hôtel des Champs-Élysées ou de l'avenue du Roi de Rome ? Ces scènes charmantes, le dîner au presbytère, l'adieu sous la pluie, la confession au vieux

curé, et ce joli tableau de la jeune fille conduisant à travers le village son panier attelé de quatre poneys, faut-il faire un bien grand effort pour trouver tout cela vrai ? On doit mettre plus de complaisance, s'il s'agit de tenir pour véridiques maint et maint épisode de *Nana*, et s'il s'agit de croire qu'on ne rencontre à Paris que des monomanes et des aliénés, comme en témoigne tel autre roman à la mode nouvelle.

Un critique de grand talent, M. Ferdinand Brunetière, nous parlait l'autre jour dans la *Revue des Deux Mondes* « du faux naturalisme ». Mais il ne donnait pas la définition du vrai naturalisme. Le vrai naturalisme ne serait-ce point la vérité exprimée avec naturel ? et ainsi, M. Ludovic Halévy ne serait-il pas un naturaliste sans le savoir ?

Mars 1882.

LE CENTENAIRE DES LIAISONS DANGEREUSES

DANS LE MONDE, PAR M. HENRY RABUSSON.

En devenant vieux, le siècle fait le diable. La sévérité des mœurs s'adoucit tout au moins, et, à en croire les romans, ces miroirs grossissants, elle se relâche un peu plus qu'il ne conviendrait. La fin du XVIIIe siècle a présenté le même caractère. Le rêve du *Décaméron* s'est achevé dans *l'Enfer* de Dante ; l'écho des galanteries des dernières années de la royauté, de ce temps dont Talleyrand disait : « Celui qui n'a pas vécu alors » n'a pas connu la douceur de vivre, » a été couvert par les clameurs de la Révolution. Mais les romans sont restés, les romans qui, par les choses qu'ils content comme par les lecteurs qu'ils ont eus à leur apparition, témoignent des mœurs de cette époque. Ces livres-là ont aujourd'hui leurs équiva-

lents. M. Zola continue Restif de la Bretonne, et, à propos de plus d'une fantaisie pseudo-littéraire que l'on s'est permise dernièrement, il serait juste de rappeler, si on les pouvait citer en bonne compagnie, les titres de certains ouvrages de la fin du XVIIIe siècle. Enfin, il y a tout juste cent ans, — en 1782, — paraissaient pour la première fois *les Liaisons dangereuses*, œuvre avec laquelle le roman de M. Henry Rabusson a plus d'une analogie. M. Rabusson ne saurait s'offenser du rapprochement. Le livre de Laclos ne peut à aucun titre être placé dans la littérature galante et, tout en étant sous une forme châtiée et presque sévère, une des œuvres les plus dangereuses et les plus cruelles du dix-huitième siècle, c'en est en même temps une des plus remarquables.

Bien que cette similitude ne soit pas établie inconsidérément, nous n'aurons garde de développer le parallèle, pour deux raisons. D'une part, si tout le monde n'a pas encore lu le roman de M. Rabusson, fort peu de gens ont lu celui de Laclos. Il nous faudrait donc donner l'analyse des *Liaisons dangereuses*, ce qui nous paraît au moins inutile. D'autre part, les rapports entre ces deux romans sont de ceux que l'on sent très bien, mais que l'on saurait très mal définir. Sujet, composition, personnages, tout est différent. Ces œuvres

se ressemblent par la sécheresse de cœur, par la narration ironique et quelque peu impertinente, par certaines façons de voir très indépendantes et par certaines façons de dire très correctes, en un mot par le ton général. Mais laissons le XVIII[e] siècle dans l'histoire et laissons *les Liaisons dangereuses* dans les bibliothèques, où les curieux des choses littéraires feront bien d'aller les chercher ; — nous parlons pour les hommes, car il n'est pas nécessaire que les femmes lisent ce livre, pas plus, d'ailleurs, qu'il n'est indispensable qu'elles lisent celui de M. Rabusson. Revenons à notre temps, entrons dans le monde.

I

Le principal personnage du roman, le marquis Roger de Trémont, sous-lieutenant de dragons, nous est présenté comme un garçon tout à fait accompli. Il est jeune, grand, bien tourné ; il a « une tête de jeune dieu qui aurait laissé pousser ses moustaches » ; ses manières sont exquises et sa fortune est grosse. Il a de l'intelligence en quantité suffisante pour vivre heureux et pour ne pas rester muet dans un salon. A toutes ces qualités, il en joint une autre qu'on ne soupçonnerait pas à un dragon. Son indifférence pour

les distractions de garnison, même quand cette garnison est Versailles, c'est-à-dire Paris, a passé en proverbe parmi ses camarades. Ce dragon est un dragon de vertu. Ce « joli mâle », comme l'appelle M. Rabusson, est un Éliacin d'escadron ; il porte la tunique comme une soutane. Il dédaigne les bonnes fortunes d'aventure. Les officiers de vingt-trois ans, même les privilégiés de la naissance et de l'éducation, sont d'ordinaire moins difficiles et entendent le proverbe : « Faute de grives... » Pour Roger, il attend patiemment les alouettes. Il échappe à toute tentation par une « existence physiquement très active »; — les considérations d'ordre physique tiennent beaucoup de place dans le livre de M. Rabusson — et par le souvenir poétique d'une innocente amourette. Il a connu étant enfant, une toute jeune fille, Madeleine de Rochegarde, qui, depuis, a épousé le duc d'Altenay. Roger ne l'a jamais revue, mais son image n'a pas cessé de passer dans les rêves du saint-cyrien, puis de l'officier, comme la vision de l'idéal féminin.

Le jour où commence le roman, Madeleine est veuve et son deuil a pris fin. Elle donne un grand dîner où elle convie son ancien « petit ami ». Roger met trois quarts d'heure à sa toilette, se regarde dans la glace, et, aussi satisfait de sa bonne mine que de la fortune, se met en route pour

la rue de Varenne, non toutefois sans se répéter chemin faisant : « Sera-t-elle moins belle... ou plus belle ? » — Elle est plus belle. La réalité passe le rêve. L'amour se fait désir. Dans la soirée, Roger rappelle discrètement ses souvenirs d'enfance à la belle duchesse, qui n'accueille pas trop mal ces réminiscences. Voici l'Éliacin qui se transforme en Chérubin ; il ne tardera pas à devenir Lovelace.

Roger a appris à Saint-Cyr les éléments de la poliorcétique, mais il n'a pas besoin de rouvrir les traités de l'attaque des places. La résistance de la duchesse n'a rien d'héroïque ; la fière patricienne capitule aux premières sommations. Un mot dans son salon, deux mots au bal de la duchesse de Guébriac, puis, à quelques jours de là, une déclaration catégorique, à la fois emportée et respectueuse, et Roger de Trémont est sûr d'une victoire prochaine.

Il en est si assuré, le continent et triomphant sous-lieutenant, qu'à peine de retour à Versailles, il agrandit son appartement, le fait meubler, tapisser, décorer avec toutes les recherches du goût et de tous les raffinements du confort, l'emplit de fleurs et de plantes de serre. Du jour au lendemain, son modeste pied-à-terre d'officier devient une « petite maison », comme en avaient au siècle passé les grands seigneurs

et les fermiers généraux. Que le lecteur qui ne voudrait pas sans doute que le jeune dragon en fût pour ses frais, ne soit pas inquiet. Le nid prêt, la colombe arrive.

La nuit de Noël, Roger qui, fidèle à ses habitudes claustrales, n'a pas voulu faire le réveillon en folle compagnie, entend une voiture s'arrêter devant sa porte. — La vertu finit toujours par trouver sa récompense. — La duchesse entre, le visage voilé, le corps enveloppé dans une pelisse de fourrure, un sac de voyage à la main. Elle passe par chez lui, dit-elle à Roger, en attendant le train de Bretagne qui part à minuit de gare des Chantiers. Si peu d'expérience qu'il ait encore, Roger pense bien qu'une femme qui entre à dix heures du soir chez un dragon, avec un sac de voyage qu'elle s'est bien gardée de laisser dans son fiacre, ne vient pas précisément pour entendre de la morale. Aussi ne lui en fait-il pas. Les deux amants se cloîtrent cinq jours — le temps du prétendu voyage en Bretagne — dans la maisonnette de la rue Saint-Honoré. Il est inutile de dire que cette heureuse rencontre a de nombreux lendemains. Sans doute la duchesse, qui veut garder les apparences aux yeux du monde et de ses gens, ne peut simuler chaque quinzaine une excursion dans ses propriétés de Bretagne ; mais elle a la liberté de ses après-midi. Plusieurs fois par semaine, elle

prend le train à la gare Saint-Lazare et descend à Viroflay. Elle y trouve une voiture bien close et bien chaude qui, au trot rapide d'un excellent cheval choisi par Roger, la mène à Versailles, où elle passe une couple d'heures. Elle est de retour à Paris à temps pour recevoir à dîner.

Nous ne suivrons pas M. Rabusson dans les détails très circonstanciés qu'il donne de cette lune de miel. Il s'entend à merveille à ce genre de description et à ce mode d'analyse, sauvant le fond par la forme. L'auteur de *Mademoiselle de Maupin* eût reconnu son inspiration dans certaines pages de *Dans le Monde*. M. Rabusson excelle à rendre le péché aimable et commode. Les pénibles voyages en diligence de madame Bovary, ses rendez-vous dans la morne et banale chambre d'hôtel, c'en est assez pour amortir tout désir chez une délicate fille d'Ève. Mais la tentation devient plus forte, à rêver ce temple édifié pour la divinité, ce nid d'amour ouaté et luxueux, où les fleurs et les parfums dégagent dans l'atmosphère chaude leurs effluves capiteux, où, tous rideaux baissés contre les lueurs grises des crépuscules d'hiver, les bougies des candélabres et des appliques jettent une gaie clarté de nuit de fête.

Cette « influence du milieu » aidant à la chose, la duchesse d'Altenay ne songe pas à cesser ses promenades *extra muros* ni à en diminuer le nombre.

Si elle entendait l'économie, elle prendrait un abonnement avec le chemin de fer, car il ne se passe pas de semaine qu'elle n'aille quatre ou cinq fois à Versailles. Pour Roger, il se fait en lui une transformation assez peu explicable, étant donné le personnage posé au début du livre. Cet homme, qui est resté cinq ans fidèle au souvenir d'une femme, ne peut rester trois mois fidèle à la femme elle-même. Ce chevalier de la Blanche-Hermine qui élevé sur les jupes d'une mère dans le culte de toutes les délicatesses et dans l'horreur de toutes les vulgarités, a toujours fui « les voluptés salissantes », trompe avec une fille cette maîtresse adorable « digne d'éclairer et de réjouir toute une existence d'homme ». Afin d'expliquer la subite modification d'être de son héros, M. Rabusson en appelle au vers de La Fontaine :

Il me faut d'un et d'autre pain,
Diversité, c'est ma devise.

Quand un romancier croit devoir appuyer sa psychologie sur des textes, n'est-ce point parce qu'il la sent en défaut ? Au reste, M. Rabusson fait plutôt de la physiologie que de la psychologie.

Donc, à la suite d'un dîner au cabaret avec un ami et deux demoiselles de l'aristocratie galante, Roger demande à l'une d'elles des lettres de naturalisation dans le demi-monde. Il ne les obtient pas sans peine, car on doit reconnaître que la courtisane se défend

mieux que ne l'a fait la grande dame. Il n'a fallu à Roger que quinze jours et trois entrevues pour conquérir la duchesse d'Altenay. Pour obtenir les faveurs de Jane Spring, il lui faut deux mois, vingt visites, des présents, des lettres, des démarches, il lui faut se compromettre en l'accompagnant à cheval, s'afficher en lui donnant le bras au concours hippique. Devenu l'un des amants de Jane Spring, Roger n'en reste pas moins l'amant de la duchesse. Le galant logis de Versailles abrite tour à tour les deux amoureuses. Cependant Madeleine voit diminuer l'affection de Roger. Elle lui en fait le doux reproche, et soudain lui propose de l'épouser. Il faut avouer que cette pensée eût pu venir plus tôt à la duchesse d'Altenay. Il est même probable que le projet eût eu beaucoup plus de chance d'être bien accueilli par Roger avant la nuit de Noël qu'après. Il le fait décemment comprendre à la duchesse, et objecte d'ailleurs la différence de fortune, ce qui est chevaleresque, et la différence d'âge, ce qui est moins galant. Un autre jour, Madeleine, qui a appris la trahison de Roger, s'humilie jusqu'à venir lui demander des explications ou plutôt pleurer dans ses bras. Le lieutenant trouve un regain de passion. Il console la duchesse, s'excuse en s'accusant, lui dit qu'il est un enfant, lui jure qu'il l'aime toujours, obtient son pardon, — et garde ses deux maîtresses. Il fait pourtant un sacrifice. Il loue à Paris un

petit appartement meublé où il reçoit Jane, tandis qu'il continue de recevoir Madeleine à Versailles. On ne saurait vraiment agir avec plus de délicatesse.

La duchesse, qui découvre le secret de ce double domicile, n'est cependant pas touchée du procédé. Son orgueil se révolte enfin. Elle rompt à jamais avec Roger. Celui-ci prend bien la chose. Jane est justement tout à fait folle de lui ce jour-là. Mais, le lendemain, autre chanson; cette capricieuse fille lui signifie son congé, dans un sermon en trois points, fort bien tourné d'ailleurs. Elle lui dit qu'il n'est pas assez riche pour jouer les rois de trèfle et qu'il est trop délicat pour jouer les valets de cœur; qu'en conséquence, il fera sagement de revenir aux femmes du monde. Roger, qui n'est pas entêté et qui se console de la perte de ses maîtresses avec une remarquable facilité, goûte cet avis désintéressé. Il saute en voiture et se fait conduire chez la princesse de Guébriac, dont la réputation est bien établie : couronne fermée, cœur ouvert, dit M. Henry Rabusson, de cette grande dame à la Brantôme.

Au demeurant, Roger de Trémont n'a plus le temps de s'attarder aux bagatelles. On lui tient en réserve une jeune fille qui a tous les charmes et toutes les vertus, qui l'aime depuis le jour où elle l'a vu et dont l'amour s'est encore accru quand elle a appris les succès de l'irrésistible dragon. Cela arrive. Suivons

en Touraine cet homme, décidément né coiffé, pour assister aux fiançailles. Autre lieu, autres sentiments. C'est encore heureux ! Toutefois, après le conte, l'idylle paraît fade. La première partie du roman fait tort à la dernière. Quand on a le palais brûlé par des écrevisses à la bordelaise le lait pur manque de saveur. Roger épouse donc Geneviève... Priez pour elle! car ce mari n'est point jusqu'ici un modèle de constance. Il pourrait bien retrouver une duchesse d'Altenay ou une princesse de Guébriac sur son chemin, et au besoin même se détourner de son chemin pour courir après une Jane Spring, — à moins que le sacrement du mariage ne fasse un miracle.

Pour la duchesse d'Altenay, elle trouve des consolations. Elle expie son premier péché en en commettant un second. « Le second pas, dit-elle, est celui » qui coûte le plus. Le premier, on le fait généralement d'instinct, d'enthousiasme, tandis que le second... on le fait parce qu'on a fait le premier, et » souvent à son corps défendant. » Traduction libre : on fait le premier pas par entraînement et le second par raison.

II

La donnée du roman de M. Henry Rabusson est sans doute des plus simples et sans nouveauté quant au fond. Mais l'auteur renouvelle ce sujet un peu élémentaire par l'art des détails et la finesse de l'observation ; il y donne de l'attrait par le piquant du récit. On aime à penser que les principaux personnages ont été peints sans modèles ; en tout cas, le décor est d'une scrupuleuse exactitude. Et, par le décor, nous n'entendons pas les meubles et les tentures qu'il est si facile d'inventorier : nous entendons le milieu ou nous conduit le romancier, les fêtes du monde, les grandes soirées, les bals blancs, les dîners, les réceptions de cinq heures, l'enceinte du pesage, le concours hippique, les conversations, les caquetages, les commérages, les idées, les attitudes, les manières d'être, l'air ambiant. Ce sont des tableaux de la vie parisienne en 1882 qu'il sera curieux de retrouver plus tard. On sent que M. Rabusson a vécu dans le monde qu'il dépeint, qu'il l'a vu de près, en homme qui sait bien voir, qu'il ne s'y est pas trouvé dépaysé et qu'il n'est pas embarrassé d'en parler. Il écrit une langue simple et vive qui repose du jargon des « stylistes », et il a cette qualité bien française, l'esprit ; l'esprit

qui court peut-être les rues, mais qui déserte les romans.

Ce livre fait beaucoup de bruit et provoque des cris de pudeur dans le public qui, d'ordinaire, n'est pas si prompt à s'effaroucher. L'auteur doit être, comme il arrive toujours, le premier à s'étonner du scandale. Les romanciers contemporains, peut-il dire pour sa défense, ont montré maintes fois des femmes adultères, des filles séduites, des courtisanes sans vergogne, des aventuriers de haute lignée, commettant mille vilenies sous le couvert du nom illustre qu'ils portent, et des don Juan bourgeois dont, au reste, le catalogue galant est à celui du héros espagnol ce qu'un verre mousseline est à la botte de Bassompierre. Pour cela on ne crie pas à la garde! au nom des bonnes mœurs. A tout prendre, la duchesse d'Altenay qui est veuve et n'a pas d'enfant est libre, c'est-à-dire infiniment moins coupable, selon les lois humaines et selon la morale immanente, que toutes ces femmes qui dans les romans et sur la scène, trompent leur mari et abandonnent leurs enfants pour le plus grand plaisir de la galerie. En faisant la cour à Madeleine, Roger ne contrevient pas au douzième commandement du Décalogue : « Vous ne convoiterez pas la maison de » votre prochain; vous ne convoiterez pas sa femme, » ni son serviteur, ni sa servante, ni son bœuf,

» ni son âne. » Il ne risque de compromettre que la réputation de la belle ; encore peut-il croire que, grâce au secret qu'ils garderont l'un comme l'autre, cette réputation sans tâche ne sera pas atteinte. De même, en s'enrôlant dans l'escadron des cavaliers servants de Jane Spring et en lui donnant le bras au concours hippique, il ne fait tort qu'à lui-même. D'ailleurs, Roger se marie à vingt-quatre ans, ce qui passe de toute antiquité comme de bon exemple. Tacite loue les Germains de rester continents jusqu'à leur mariage et de se marier jeunes. C'est à peu près ainsi qu'agit Roger de Trémont. La courtisane elle-même, qui paraît dans le roman, est bien élevée et a de la retenue, de la raison et de l'orthographe. Elle donne à son imprudent amoureux de fort sages conseils, qui sans doute ne fussent pas venus à l'idée de Mentor, mais qui, avec quelques variantes, ne jureraient pas trop dans la bouche d'un tuteur ou d'un ami âgé.

Tout cela peut être juste. Comme sujet et comme caractères, ce livre n'est point d'une pire morale que bien d'autres. Mais l'amour a parfois dans sa violence même son excuse et sa purification. Or, s'il est beaucoup question d'amour dans le livre de M. Rabusson, l'amour en est absent. On s'y quitte sans une larme dans les yeux, sans un déchirement dans le cœur. On s'y donne par simple caprice.

Roger aime Madeleine d'abord comme aime un enfant, ensuite comme aime un libertin. Madeleine lui cède, non par passion, mais « parce qu'elle est » belle, et qu'il serait dommage qu'elle ne se donnât » pas ». Est-ce là l'amour, la passion, l'entraînement, l'union de deux cœurs? N'est-ce point plutôt, selon la définition de Chamfort, « l'échange de deux » fantaisies, le contact de deux épidermes ».

De plus, c'est le ton, comme on dit, qui fait la chanson. Sans doute, M. Rabusson fuit les termes crus et bas avec le soin que les naturalistes mettent à les chercher. Maître en l'art des périphrases, des euphémismes et des sous-entendus, il n'écrit pas un mot qu'il ne puisse dire dans un salon. S'il n'esquive point les situations délicates et les scènes indiscrètes, au moins les traite-t-il en artiste. Le narrateur fait deviner plutôt qu'il ne raconte; le peintre voile en même temps qu'il montre. Mais on peut respecter les yeux et les oreilles, et troubler fort l'esprit. On peut ne pas blesser le goût, et choquer la conscience. D'un bout à l'autre du livre, il règne un ton dégagé de talon rouge, un persiflage de sceptique, une aimable ironie de roué qui sont des plus impertinents pour la société actuelle et pour ses idées morales. On dirait, à lire M. Rabusson, que ce qui nous est conté par lui est tout ce qu'il y a de plus simple, que cela est parfaitement ordinaire, arrive chaque jour, qu'il est

dans l'ordre qu'il en soit ainsi, qu'il ne saurait en être autrement.

On ne demande pas à un romancier d'interrompre sans cesse son récit pour faire des variations sur le thème : *O tempora, o mores !* On ne serait cependant point fâché que ses héros, et surtout ses héroïnes, eussent parfois quelques scrupules et quelques hésitations, et qu'ils éprouvassent quelques regrets sinon quelque repentir. On voudrait aussi que l'auteur, par ses façons de dire, n'ajoutât pas à l'impression des faits et gestes de ses personnages. Des remarques comme celle-ci : « Elle » n'était pas vertueuse par vocation ; elle n'était ver- » tueuse que par situation, c'est-à-dire que, comme » beaucoup d'autres, elle n'éprouvait pas le besoin, » belle, riche et bien née, de se jeter dans les bras » du premier venu. — ce qui n'excluait évidem- » ment pas la possibilité de se laisser choir dans » des bras agréables, » et des aphorismes comme celui-ci : « Il faut bien aimer quelqu'un sous peine » de s'ennuyer mortellement et de passer à ses » propres yeux pour insensible — ce qui est humi- » liant, » sont loin d'être d'un moraliste. Ils ne sont même pas d'un indifférent de nature ou d'un impassible de parti pris ; ils sont d'un homme qui, dans ses écrits, affecte de railler et de combattre toute idée morale. Nous ne doutons pas que cette

ironie souriante ne cache beaucoup d'amertume [1]; mais en vérité, il n'y paraît guère.

Dans une préface célèbre, Théophile Gautier a dit : « Un auteur fait agir et parler des brigands » en brigands, il n'est pas pour cela un brigand. » A ce compte, il faudrait guillotiner Shakespeare, » Corneille et tous les tragiques ; ils ont plus com- » mis de meurtres que Mandrin et Cartouche. » Les tragiques coupables du sang versé ! Ah ! comme on sent bien qu'ils sont avec la victime contre le meurtrier, avec l'opprimé contre le persécuteur. Le chœur grec, c'est le cri de la conscience humaine, le spectre de Banco, c'est le remords visible et vengeur. On ne peut donc prétendre que les grands poètes soient complices des crimes et des iniquités de la scène. Mais plus d'un romancier, au contraire, paraît être moralement le complice des... inconséquences de ses personnages.

Décembre 1882.

1. Dans son premier roman : *Fiancés !* M. Henry Rabusson est franchement morose et amer. Ce livre est en maint endroit une déclaration de guerre au monde d'aujourd'hui, « cette société qui aura bientôt perdu, en perdant ce qui lui reste de politesse, sa dernière raison d'être ». Depuis l'an dernier, M. Rabusson a modifié sinon ses opinions du moins sa façon de les exprimer. Héraclite est devenu Démocrite. Si la morale y a perdu, l'écrivain y a gagné.

M. VICTOR CHERBULIEZ[1]

Le talent très complexe de M. Victor Cherbuliez échappe à une définition précise. Il a bien des aspects et présente bien des contrastes. La poésie y a sa part, et l'ironie plus encore ; l'observation y féconde l'invention et l'esprit s'y mêle au savoir, il faudrait même dire à l'érudition. Sous les arabesques les plus légères et les plus fines, il y a le fond le plus solide ; c'est comme une de ces pièces d'orfèvrerie ou d'armurerie du XVIe siècle dont le métal semble s'être assoupli et allégi sous la main de l'artiste. M. Cherbuliez sait mieux séduire qu'émouvoir ; il a plus de sentiment que de passion et plus d'esprit que de gaieté ; il sacrifie l'effet à l'impres-

1. *Noirs et Rouges*. — *Amours fragiles*. — *La Ferme du Choquard*.

sion. Idéaliste ou réaliste, il n'est expressément ni l'un ni l'autre, au sens abusif que l'on donne aujourd'hui à ces deux termes : idéaliste voulant dire qui voit tout en beau, réaliste signifiant qui voit tout en laid. M. Cherbuliez, qui regarde les choses en philosophe, ne voit le monde ni tout à fait en beau ni tout à fait en laid. S'il y rencontre beaucoup de coquins et de coquines, il y trouve aussi nombre d'honnêtes gens. Il met des uns et des autres dans ses romans, et s'efforce de les peindre au naturel. Sans doute, il est arriéré au point d'avoir du goût pour les belles actions et les sentiments élevés, ce qui le fait accuser d'idéalisme. Que ses héros préférés aient parfois un grain de perfection, nous en demeurons d'accord ; mais ils ne sont pour cela nullement romanesques.

Comme conteur, M. Cherbuliez est surtout subjectif ; il procède plutôt de Lesage et de Voltaire que de l'abbé Prévost et de George Sand, — quoi qu'on en ait dit. Loin de se laisser dominer par ses personnages, c'est lui qui les domine. Quelque action qu'ils fassent, quelque sentiment qu'ils éprouvent, l'auteur est là qui n'agit ni ne se passionne avec eux, et qui le laisse voir au lecteur par une réflexion, un mot, un trait de fine ironie. Dans *le Comte Kostia,* Gilbert dit, en montrant son front : « Je porte ici un joli théâtre... mes acteurs

» entendent très bien leur métier et jouent avec le même » talent la comédie et la tragédie. Je n'ai qu'à dire » un mot et aussitôt ils se costument, mettent un » doigt de rouge, la rampe s'allume, le rideau se lève, » la représentation commence. » Ces acteurs, qui ont tant de talent et qui entendent si bien leur métier, ne les reconnaissez-vous pas dans tous les romans de M. Cherbuliez, et lui-même, ne le sentez-vous pas toujours dans la coulisse?

Paysagiste, M. Cherbuliez a le sens profond de la nature; un coucher de soleil, un bruissement dans la feuillée, l'étendue infinie d'une grande plaine lui inspirent des accents d'une pénétrante poésie. Analyste, il s'occupe de sonder l'esprit plutôt que le cœur et les sens. Écrivain, c'est un artiste consommé. Son style, très savant et très habile, paraît simple et naturel; l'emploi voulu de termes familiers, de locutions de terroir, d'idiotismes caractérisés ajoute à l'illusion et donne à sa manière une saveur rare et spéciale.

Parmi tant de qualités diverses, opposées et comme incompatibles, il nous paraît que la qualité maîtresse de M. Cherbuliez, c'est cette qualité suprême de Montaigne, de Molière et de Voltaire, cette qualité éminemment française, qui est pourtant bien rare aujourd'hui chez les écrivains français: le bon sens, à l'appeler par son nom. Les personnages de

M. Cherbuliez s'égarent d'abord, comme beaucoup de nous, dans des chemins de traverse, mais ils finissent par retrouver la bonne route. Tous les romans de l'auteur du *Comte Kostia* et de *la Ferme du Choquard* concluent au triomphe final de la saine raison sur les folies, les passions et les vanités humaines. Ce n'est pas tout. Les traits d'humour, les fines railleries, les réticences éloquentes, toutes les formes de l'ironie, depuis l'astéisme jusqu'au diasyrme, que prodigue M. Cherbuliez, sont toujours les cris du bon sens. C'est en cela que l'ironie de l'écrivain répond si bien à notre entendement, porte si juste et frappe si droit. L'ironie d'un esprit paradoxal perd la moitié de sa force.

Il arrive souvent que M. Cherbuliez, qui, nous l'avons dit, est constamment dans la coulisse, se substitue un instant à ses acteurs et parle par leur bouche pour donner un avis, faire une réflexion, énoncer une vérité philosophique. Souvent aussi, il entre lui-même en scène. Il s'incarne en un personnage épisodique qui, sans être mêlé à l'action d'une façon directe, y préside virtuellement. Ce personnage, qui joue un peu le rôle du chœur dans le théâtre antique, est tantôt un magistrat en retraite, tantôt un diplomate en disponibilité, tantôt un médecin émérite. Dans *le Comte Kostia*, il s'appelle M. Lerins ; dans les *Amours fragiles*, il se nomme le marquis de Mi-

raval et M. Taconet, dans *Noirs et Rouges* ; le président Vaugenis, dans *la Ferme du Choquard* ; le docteur Larrazet. Or M. Taconet, M. Vaugenis, M. Larrazet, c'est toujours le même homme sous des avatars divers, c'est toujours M. Cherbuliez, c'est toujours le raisonneur. — Non point le raisonneur froid et gourmé comme Cléante, mais le raisonneur spirituel et bon enfant, le raisonneur qui amuse et qui charme en même temps qu'il convainc.

I

La raison avait fort à faire, l'ironie avait beau jeu dans ce procès entre Noirs et Rouges, entre la sacristie et le Conseil municipal. Mais il fallait une plume bien habile et bien mesurée pour dire tant de vérités sans offenser ni l'Église ni la libre pensée. Le lecteur passe tour à tour dans ces deux mondes à la suite de mademoiselle Jetta Malabret. C'est une jeune orpheline, élevée dans un couvent, qu'un testament vient surprendre à l'hôpital, où elle fait son noviciat de sœur de charité. Une clause de ce testament porte que les douze cent mille francs ne seront acquis à la légataire qu'après qu'elle aura passé deux années hors de l'hôpital ; si alors sa vocation persiste, elle sera libre de prononcer ses vœux. mademoiselle Malabret refuserait bien volontiers ce legs, car elle pense qu'une

humble augustine n'a que faire de douze cent mille francs. Mais, sur les représentations sans réplique de la mère Amélie, — il n'y a jamais à répliquer avec cette despotique petite personne, — qui, moins ingénue, estime qu'une pareille somme est une dot à ne point laisser échapper par une communauté, Jetta se décide à quitter l'hôpital pour deux années.

Le grand oncle chez qui mademoiselle Malabret doit être initiée dans le monde, n'est rien moins qu'un candidat au Conseil municipal de Paris. Après avoir gagné cinq ou six millions dans la fabrication des pâtes alimentaires, M. Louis Cantarel ne pense pas, comme beaucoup d'autres, à se pourvoir au delà des monts d'un titre de prince, mais il se donne le luxe de se faire radical. Au demeurant, dès sa jeunesse, il était égalitaire dans l'âme. « N'ayant jamais » appris le latin, il aurait voulu que la loi interdît de » l'apprendre. Il détestait l'aristocratie de l'intelligence » encore plus que l'autre, et, en général, il voulait mal » de mort à tout ce qui le dépassait. Si la Brie, où il » demeurait l'été, lui plaisait beaucoup, c'est que la » Brie est un pays plat ; le voisinage d'une montagne » l'aurait gêné. » Il va sans dire que pour M. Cantarel, qui aime les formules toutes faites, « le cléricalisme, » c'est l'ennemi ». Les jésuites, les béguines, toute l'armée noire et ses simagrées sont l'objet constant de ses lourdes railleries.

On conçoit les situations qu'amène la donnée de ce roman, les scènes qu'elle met en lumière, les caractères qu'elle met en relief. On imagine aisément ce que cette pieuse et délicate jeune fille a à souffrir des grosses bêtises de monsieur son oncle, de ses plaisanteries perpétuelles sur les Noirs et leurs contes de nourrice, de sa ridicule intolérance. Ne s'avise-t-il pas d'empêcher Jetta de porter au cou une petite croix d'or et de lui donner un éléphant d'émail pour la remplacer ! D'autre part, les plaisirs mondains que l'on offre à mademoiselle Malabret n'ont pas le don de lui plaire, et les partis qu'on lui présente — car c'est œuvre pie, au point de vue rouge, que de marier cette belle héritière et de ne pas laisser douze cent mille francs « aller engraisser l'armée noire » — ne sont pas de ceux qui la peuvent tenter. Marquis ou plébéiens, elle le sent bien, recherchent la dot et non la femme. La jeune fille ne voit autour d'elle qu'égoïsme, duplicité, étroitesse d'idées, vanités misérables. C'est dans toute la sincérité de son cœur qu'elle écrit à la mère Amélie : « O ma mère, ne craignez pas » pour moi les tentations du monde ; ce que j'en » connais est bien peu séduisant et bien peu dan- » gereux. »

Le couvent cependant ne peut pas encore crier : « Ame et dot gagnées ! » Voici que l'amour entre en jeu ous la figure d'un beau jeune homme éperdument

épris de mademoiselle Malabret. Celle-ci lutte d'abord avec intrépidité. Elle a bien des scrupules; elle croit être engagée avec Dieu comme si elle eût déjà prononcé solennellement ses vœux. Elle a aussi la douce nostalgie de son hôpital, de ses malades, de cette vie toute de recueillement et de sacrifice. Un jour, l'idée lui prend d'aller passer quelques heures dans cet hôpital, elle espère y trouver le dictamen suprême, l'inspiration victorieuse qui fait rentrer dans l'ordre l'inquiétude des pensées et la vie elle-même. Mais, comme le dit M. Cherbuliez dans une page d'une psychologie profonde et mélancolique ; « Notre mémoire est une » trompeuse ; elle promène son estompe sur les » contours des objets et des figures, elle les enveloppe » d'une gaze légère qui en adoucit les couleurs et en » sauve les crudités. » L'hôpital et ses hôtes s'étaient transfigurés dans le souvenir de la jeune fille ; elle ne les retrouve pas comme elle pensait les voir. Enfin, après des luttes et des hésitations sans nombre, mademoiselle Malabret épouse l'homme qu'elle aime. —Nous disions bien que, dans les romans de M. Cherbuliez, la raison finit toujours par triompher.

Il y a, dans *Noirs et Rouges*, des scènes charmantes, de vifs tableaux, des caractères supérieurement tracés. Le couvent de jeunes filles et l'hôpital sont peints avec une rare fraîcheur de touche, la réunion électorale est crayonnée avec la verve d'un Daumier.

Mademoiselle Malabret qui n'est nullement romanesque, n'en déplaise à ceux qui en dehors de la halle ou de pis encore, déclarent que tout est romanesque, est une exquise création. M. Cantarel, sa femme, le président Vaugenis, le vieux chirurgien, la mère Amélie, sont bien vivants, et ce diable de Valport, qui se fait ermite par amour, est tout à fait séduisant. Mais, si agréable que soit le commerce de ces personnages, peut-être ne regretterait-on pas qu'ils faussassent compagnie un peu plus tôt. Le roman qui a cent pages de trop y gagnerait. Il est fini après que mademoiselle Malabret a pour la première fois accordé sa main à Valport. Il devrait s'arrêter là; ensuite, il ne fait plus que tourner dans la même situation, au milieu de péripéties compliquées et peu nouvelles. Telle scène où Valport surgit inopinément tout juste à point pour sauver Jetta Malabret des violences d'un misérable, a déjà servi plus d'une fois, et à des gens qui, certes, étaient loin de penser qu'un écrivain de la valeur de M. Cherbuliez la leur emprunterait jamais.

Vous me faites, seigneur,
En m'empruntant, beaucoup d'honneur.

Le stratagème final dont use M. Vaugenis, pour lever les derniers scrupules de la jeune fille, n'est pas non plus tout à fait inédit. On aurait aimé que ce roman se tînt du commencement à la fin dans le développe-

ment du caractère et des sentiments de mademoiselle Malabret, dans la peinture si bien ébauchée des Noirs et des Rouges. Pour prendre le lecteur et le tenir dans un intérêt continu, un maître comme M. Cherbuliez n'a que faire de recourir aux coups de théâtre et aux incidents mélodramatiques.

II

Amours fragiles, ce joli titre n'est pas celui d'un roman, mais d'un recueil de trois Nouvelles. La première est fort spirituelle, *le Roi Apépi;* la seconde, *le Bel Edwards*, rappelle, en son étrangeté, un rêve d'Edgard Poë; la troisième est tout simplement, un petit chef-d'œuvre! Nous parlons des *Inconséquences de M. Drommel.*

« M. Johannes Drommel, commence M. Cherbu-
» liez, arriva à Barbison le mardi 30 septembre se-
» lon les uns, le mercredi 1er octobre selon les au-
» tres. Ces derniers se trompent. Ce qui en fait foi,
» c'est le double témoignage très authentique de
» M. Taconet, ex-commissaire de police, et de ma-
» dame Denis, marchande de marée, qui partirent
» de Melun dans le même omnibus que M. Drommel
» et firent route avec lui. — A quoi sert-il, deman-
» dera-t-on peut-être, de déterminer minutieuse-
» ment cette date? — La main sur la conscience,

» cela ne sert à rien, mais on ne saurait être trop
» précis dans ses informations lorsqu'il s'agit d'un
» sociologue allemand qui se pique lui-même de la
» plus scrupuleuse exactitude en toute matière et
» qui reproche aux Français de n'avoir jamais su ni
» la géographie ni l'histoire. » Et toute la Nouvelle se maintient sur ce ton de persiflage, sans une seule dissonance.

Si l'on est tout d'abord fixé sur la nationalité et la profession de M. Drommel, on ne tarde pas à connaître son caractère et ses idées par ses propres confidences. M. Drommel a trop bonne opinion de lui-même pour ne pas tenter de faire partager cette opinion à tous ceux qu'il rencontre. M. Drommel n'avait pas dix-huit ans que déjà il cherchait la synthèse. « La
» satisfaction superbe qui se peint dans son regard,
» témoigne que vers la cinquantaine il a fini par la
» trouver. » Cette possession de la synthèse l'a amené à savoir que la nature a, comme M. Drommel, le génie de la synthèse et que toutes les maladies sociales proviennent de l'abus de l'analyse. Il en conclut que la propriété et le mariage sont les plus ridicules et les plus funestes des préjugés, et qu'il suffit pour tout arranger, de mettre la terre et la femme en circulation. Cela n'empêche pas M. Drommel d'être propriétaire et d'avoir une très jolie femme. Pourquoi un Allemand qui déteste la France, qui a de bonnes rentes et une jolie

femme, et qui par-dessus le marché, possède la synthèse, s'avise-t-il de courir cette France détestée en compagnie de sa jeune femme? C'est que M. Drommel a eu quelques déboires dans son pays. Élu député au Reichstag, il a vu avec amertume que le prince de Bismark ne lui a fait aucune avance et que le parti drommelien a eu pour seul et unique membre M. Drommel. Il a donc abandonné la politique, d'autant plus facilement que la politique l'a abandonné : il a échoué aux dernières élections. Pour surcroît, sa chaire de sociologie lui a été retirée et a été donnée à l'un de ses collègues. Il s'est vengé, comme un homme de goût et d'esprit, en appelant ledit collègue : *Asinus ridiculissimus*. Malgré cela, M. Drommel n'est pas complètement rasséréné. Un peu mécontent de cette ingrate Allemagne, il fait un voyage en France par patriotisme allemand. Quand il aura franchi la frontière du pays des Velches, il trouvera, par comparaison, que tout va pour le mieux dans la meilleure des Allemagnes possibles.

M. Drommel a comme toujours pensé sagement. La sottise et la frivolité « des derniers Peaux-Rouges » — lisez les Français — dépassent encore l'idée qu'il s'en faisait. Il ne manque pas de le constater à haute voix, en toute occasion, sans s'inquiéter de blesser ses compagnons de route ou ses voisins de table. M. Taconet, qui a le malheur d'être de ceux-là et de ceux-ci, et qui est un bon patriote d'humeur peu endurante.

a fort envie de jeter le sociologue par la fenêtre. Mais M. Taconet a lu Rabelais ; il se contente de marmotter : « Patience ! disait Panurge. » Si M. Drommel ne trouve pas en M. Taconet un auditeur docile, en revanche deux hôtes de marque de l'auberge de Barbison, le prince de Malaserra, et le célèbre peintre impressionniste Henri Lestoc, sont de meilleure composition. Ils font mille amitiés à M. Drommel, ils écoutent avec déférence ses théories sur la mise en circulation de la femme et de la propriété. — « Patience ! » dit toujours M. Taconet. Bref, une belle nuit que M. Drommel se promène dans la forêt, en compagnie de sa femme qu'il quitte rarement, de sa sacoche qu'il ne quitte jamais, et de ses deux nouveaux amis, il arrive ceci : le pseudo-prince italien lui prend sa sacoche et le peintre impressionniste lui prend sa femme. M. Drommel est volé et... trompé, et, ô inconséquence ! tout sociologue et tout philosophe qu'il est, M. Drommel n'est pas content. Il ne tarde pas à retrouver sa femme, car, comme le lui dit en manière de consolation M. Taconet, qui l'assiste dans ses mésaventures : « En général, lorsqu'on perd » sa femme, on la retrouve. » Mais il ne retrouve pas sa sacoche. Il retourne à Gœrtz, en Silésie, d'où il écrit de longs articles sur les égards que les races subalternes doivent aux races supérieures. — « Patience ! répondaient Panurge et M. Taconet. » conclut M. Cherbuliez.

Mais nous regrettons d'avoir tenté l'analyse de cette Nouvelle, qui vaut surtou par la grâce maligne des détails, le pétillement de l'esprit, la continuité extraordinaire de l'ironie. Analyse-t-on *l'Ingénu* ou *la Vision de Babouc?* Lisez donc *les Inconséquences de M. Drommel.* En vérité, c'est joli comme un conte de Voltaire.

III

Il arrive le plus souvent qu'on va du simple au compliqué, de la norme à l'exception, du connu à l'inconnu. Chez M. Victor Cherbuliez, c'est le phénomène contraire. A comparer les œuvres de sa jeunesse avec ses derniers romans, on est frappé de cette marche, nous dirions volontiers de cette ascension vers la simplicité des moyens, des sujets et des décors. Dans *le Comte Kostia*, dans *l'Aventure de Ladislas Bolski,* dans *Méta Holdenis*, la singularité des caractères et des péripéties contribue certainement à l'intérêt, au charme du récit. La curiosité est éveillée par ces burgs du Rhin, ces steppes de l'Ukraine, ces Russes, ces Hongrois, ces Polonais. Le comte Kostia et Méta Holdenis ne sont pas des figures que l'on rencontre communément. Tous ces étrangers sont plus ou moins étranges. Qu'ils soient peints d'après nature, d'accord; mais il ne nous est pas bien permis d'en

juger. En se faisant Français, il semble que M. Cherbuliez ait renoncé au cosmopolitisme dans le roman. *Mademoiselle Saint-Maur*, *Jean Têtérol*, *Noirs et Rouges*, *la Ferme du Choquard* ne nous présentent que des types, des sentiments, des décors qui nous sont plus ou moins familiers. Nous pouvons comparer les portraits aux originaux, les toiles aux paysages, et mieux apprécier les mérites du peintre. La tâche du romancier devient plus difficile, car l'attrait de la nouveauté n'a plus de part à l'intérêt du roman. L'œuvre vit désormais par les seules qualités de l'écrivain.

Si nous disons qu'un roman dont l'action se passe dans un milieu qui nous est connu suppose plus de difficultés, et, partant, a peut-être plus de mérite, nous n'accédons pas pour cela aux théories des réalistes. L'étude de la vie quotidienne ne proscrit à notre avis ni la pureté des sentiments, ni la délicatesse des pensées, ni la poésie, ni le bien dire, ni le bon goût. Or le réalisme, selon la formule nouvelle, réprouve tout cela. Il en résulte que le réalisme n'est en général que la caricature de la vérité, comme le naturalisme n'est, en général, que le contraire du naturel. Remarquons d'ailleurs que, quand tels romanciers réalistes nous mènent à *l'Assommoir* ou à *la Maison Tellier*, c'est pour nous pays inconnu au même titre que le château du comte Kostia. MM. Zola et Guy de Mau-

passant parlent à notre curiosité tout autant que l'a fait M. Cherbuliez. Mais il y a cette différence, que M. Cherbuliez s'adresse en nous à la curiosité de l'esprit, tandis que les réalistes excitent en nous la curiosité de la bête, — la curiosité de *l'autre*, selon l'euphémisme charmant de Xavier de Maistre.

La ferme du Choquard est une ferme comme il s'en trouve beaucoup en Brie. On y cultive le blé, la luzerne et la betterave, on y élève du bétail et on y fait d'excellent fromage. Les deux cent soixante hectares de terre « d'un seul tenant » qui composent ce domaine appartiennent aux Paluel depuis trois générations. Robert Paluel, le fermier actuel, beau et mâle garçon de trente ans, a été marin, a couru le monde, et préfère la mer au sacro-saint plancher des vaches. A la mort de son père, madame Paluel l'a rappelé au Choquard, où il est devenu fermier malgré lui, et au demeurant très bon fermier, car Robert fait bien ce qu'il fait. Le domaine prospère grâce à lui, grâce aussi à sa mère, la terrible petite madame Paluel « considérée par toute la grande culture des environs » comme le modèle des impeccables ménagères, par » ses domestiques et ses ouvriers comme une personne » dure au pauvre monde, par sa cuisinière Catherine » comme la femme la plus regardante et qui déteste » le plus le coulage ». Le fils s'occupe de la terre, la mère a le gouvernement de la maison. Dans la

basse-cour, dans la laiterie, dans la cuisine, elle est omnipotente et fort jalouse de son autorité. Aussi pense-t-elle avec effroi que, si Robert se mariait, il lui faudrait partager cette autorité avec sa bru, peut-être la lui céder tout entière. Cette perspective est la seule chose qui fasse ombre à son orgueilleuse félicité ; autrement, elle n'échangerait pas son sort contre celui d'impératrice des Indes.

A quelque distance du Choquard, on aperçoit l'auberge de *la Renommée des bonnes gibelottes*. Autre lieu, autre monde. Le couple Guépié a la réputation qu'il mérite, c'est-à-dire la plus mauvaise. Il semblerait que la ferme et l'auberge ne dussent jamais avoir affaire ensemble. Comment il en va tout différemment ; comment mademoiselle Aleth Guépié, une rusée petite fille qui a reçu un semblant d'éducation dans un pensionnat de Melun, où elle a acquis, avec quelques teinture d'anglais et de piano, la plus haute estime de sa coquette personne, devient la femme de Robert Paluel ; comment ce mariage d'amour tourne mal ; comment la jeune madame Paluel trompe son mari, tente de l'empoisonner et finit par mourir folle ; comment enfin Robert Paluel, après une scène charmante, d'un sentiment profond et d'une délicieuse poésie, épouse la petite Mariette Norris, une orpheline jadis recueillie à la ferme ; voilà ce que nous ne nous aviserons pas de raconter. C'est déjà trop d'a-

voir gâté par l'analyse *les Inconséquences de M. Drommel*. Le romancier nous demande grâce pour *la Ferme du Choquard*.

« Pour faire une brouette, dit Robert Paluel en un
» jour de tristesse, il faut de l'accacia pour les bran-
» cards, du peuplier pour la caisse, du chêne pour la
» jante et les rais, et de l'orme tortillard pour l'essieu.
» S'il faut tant de choses pour faire une brouette, il en
» faut bien davantage pour rendre un homme heureux. »
— S'il faut tant de choses pour faire un homme heureux, et s'il faut même tant de choses pour faire un bonne brouette, il en faut bien plus encore pour faire un bon roman, et ces choses-là, M. Victor Cherbuliez les connaît bien.

Octobre 1883.

VICTOR HUGO ET LA CRITIQUE

1822-1884[1]

I

« Le plaisir de la critique, a dit La Bruyère, » nous ôte celui d'être vivement touché de très belles » choses. » Combien d'esprits éminents se sont ainsi ôte le plaisir de goûter les grandes beautés des

1. *Le Livre d'Or de Victor Hugo* par M. Émile Blémont; *Victor Hugo*, par Paul de Saint-Victor. — Ces deux livres qui ont évoqué dans notre esprit, en quelques heures d'enchantement, toutes les figures créées par le poète, et qui maintes fois nous ont fait relire tout un volume quand nous voulions seulement relire une scène ou une strophe, nous ont suggéré l'idée de résumer ce que la critique d'hi er et d'aujourd'hui a dit de Victor Hugo. Grâce aux nombreuses citations données dans le *Livre d'Or* par M. Émile Blémont, et que, d'ailleurs, nous n'avons pas laissé de compléter, nous avons tous les documents pour ce chapitre d'histoire littéraire, où les articles de Saint-Victor tiennent une place si brillante. — Victor Hugo disait un jour à ce magicien de la plume : « On écrirait un » livre rien que pour vous faire écrire une page. » Hélas ! Paul de Saint-Victor n'écrira plus d'articles, et, par une rencontre singulière, Victor Hugo n'a rien publié depuis la mort de son ami.

œuvres de Victor Hugo ! Si le poète a trouvé presque à ses débuts des admirateurs enthousiastes et de fanatiques défenseurs, il a eu des ennemis littéraires plus que personne en ce siècle, plus que personne il a été censuré, attaqué, décrié. Sans doute, il a eu beaucoup à se louer de la critique, mais nul, peut-être, n'a eu autant à s'en plaindre. Le roi Joseph lui écrivait en 1833 : « Je regrette que votre père, mon ami le général » Hugo, ne soit pas témoin de vos efforts et de vos » succès qui suivent tant de traverses. » La vie de Victor Hugo, en effet, n'avait été jusque-là et ne devait être longtemps encore qu'une longue lutte marquée par les triomphes et les revers. Mais l'homme était fait pour la soutenir. Ce grand combattant avait bien choisi sa devise : *Hierro* (fer.)

Les *Odes* furent accueillies avec faveur. Aussi bien, touchés par les beaux sentiments, frappés par les grandes images, séduits par la variété et la science des rythmes, les lecteurs n'étaient pas encore troublés dans la quiétude de leur admiration par des nouveautés trop hardies. Il y avait dans ces premiers vers — nous parlons des pièces datées de 1819 à 1822 — nombre de périphrases et de métaphores, d'épithètes sans couleur, de souvenirs pseudo-mythologiques, de termes comme lyre, luth, urne, trépas, par quoi Victor Hugo se rapprochait des autres poètes du temps. En 1822, Victor Hugo n'était

encore qu'un enfant de génie, selon le mot de Chateaubriand. L'enfant n'allait pas tarder à montrer toute la puissance de l'homme. Dans les nouvelles *Odes*, les *Ballades* et les *Orientales*, il n'y eut pas seulement progrès, il y eut transformation. Aussi, dès la publication des *Odes* en trois volumes (1826), la critique commence à s'inquiéter. On daigne reconnaître le grand talent du poète, mais on le compare à Delacroix, rapprochement qui, à cette époque, n'était assurément pas un éloge sans réserve. On le censure pour « ses traits incorrects et heurtés », on lui recommande « un travail plus soigné, une exécution » lente et paisible. » Dubois écrit : « Une longue mé » ditation de ses sujets, une étude positive de tous » les faits qui s'y rattachent, une continuelle fami- » liarité avec Racine ne pourraient-elles pas don- » ner enfin à M. Victor Hugo plus de réalité dans » ses peintures, plus de souplesse et de pureté » dans son langage ! Si jeune, il est aisé de con- » quérir l'habileté quand on a le talent. » — Notez que d'autres critiques reprochaient tout justement à Victor Hugo de mettre trop de réalité dans ses peintures et d'avoir plus d'habileté que de talent. Sainte-Beuve seul jugeait bien quand il écrivait des *Odes et Ballades* : « M. Victor Hugo fait voir et fait » entendre ; ce qu'il écrit est éblouissant et nuancé... » Qu'on imagine à plaisir tout ce qu'il y a de plus

» pur dans l'amour, de plus chaste dans l'hymen, de
» plus sacré dans l'union des âmes sous l'œil de Dieu ;
» qu'on rêve en un mot la volupté ravie au ciel sur
» l'aile de la prière et l'on n'aura rien imaginé que ne
» réalise et n'efface encore M. Hugo dans les pièces
» délicieuses intitulées : *Encore à toi* et *Son nom.* »

Cromwell soulève la tempête. C'est d'ailleurs moins le drame lui-même que la préface que l'on attaque. A relire aujourdhui ce manifeste, on s'étonne qu'il ait pu jamais être regardé comme une déclaration de guerre aux grands principes de l'art. On peut contredire à la partie historique de cette préface célèbre. C'est quelque peu arbitrairement et avec un esprit trop prompt à généraliser que Victor Hugo établit sa théorie des trois âges de la poésie dans toutes les littératures. Mais, dans la partie esthétique, l'écrivain n'avance aucune proposition qui ne se puisse défendre et n'exprime aucune idée que l'on ne puisse partager. Le droit de cité dans la littérature, réclamé pour le grotesque, ne paraît point une exigence hors de raison, d'autant que Victor Hugo fait entrer dans le grotesque Iago, Richard III, les sorcières de *Macbeth*, Tartufe, Harpagon, don Juan, Méphistophélès. A coup sûr, personne ne voudrait arracher ces figures de l'œuvre de Shakespeare, de Molière et de Gœthe. Pour Victor Hugo, le grotesque, ce n'est pas ce qui est vulgaire ou immonde ; c'est ce qui

est étrange ou excessif, ou unique ou monstrueux. On ne saurait non plus s'offenser que l'auteur de la préface de *Cromwell* prenne parti pour *le Cid* contre les critiques de Scudéry, et l'on aime qu'il ait condamné d'avance le principe du réalisme par ces mots : « Il y a la réalité selon la nature et la réalité » selon l'art ; celle-là seule est la bonne. » S'il proteste contre l'unité de temps et de lieu, on lui donne tort avec Sophocle, mais on lui donne raison avec Shakespeare ; s'il demande avant tout « que le poète » se garde de copier qui que ce soit, pas plus Shakes- » peare que Molière, pas plus Schiller que Corneille », on trouve que le conseil est bon à suivre ; s'il déclare que « le premier, l'indispensable mérite de l'écrivain, » c'est la correction », on estime que quelques-uns de ses adversaires auraient mieux fait de l'écouter que de l'attaquer ; et, quand il appuie plus d'une de ses propositions de l'autorité d'Aristote et de Boileau, on reconnaît qu'en condamnant en masse, comme on l'a fait naguère, toutes les idées de la préface de *Cromwell*, on condamne en même temps les hautes leçons des maîtres de la critique.

Voilà donc ces audacieuses théories qui excitèrent tant de colères. « En résumé, concluait un article de la » *Gazette de France*, M. Hugo est toujours un versifi- » cateur assez habile, mais rien de plus, et il n'a sur- » tout aucune espèce de vocation pour le théâtre, ni

» d'intelligence des effets dramatiques. » Deux députés, dont les noms méritent pour cela même, mais pour cela seulement, d'être conservés à la postérité, MM. Liadières et Fulchiron, déclarèrent à la tribune qu'ils voteraient contre la subvention si la Comédie-Française « *ouvrait son sein* aux dramaturges ». Le « dramaturge », c'était Victor Hugo. On mettait au même rang *Cromwell* et *les Deux Forçats*, *Marion Delorme* et *le Bourreau d'Amsterdam*. Si cette préface fameuse avait provoqué une telle irritation, c'est qu'elle ne contenait pas seulement des théories; sans qu'ils fussent nommés, les pseudo-classiques, « fungus et lichens » des grands arbres », y étaient directement pris à partie. L'un d'eux, Alexandre Soumet, qui, d'ailleurs, avait de la sympathie pour les romantiques, eut l'esprit d'écrire à Victor Hugo : « Quoique dans votre » préface, vous nous traitiez impitoyablement de » mousses et de lierres rampants, je n'en rendrai pas » moins justice à votre admirable talent, à votre œuvre » michelangesque, remplie des beautés les plus neuves » et les plus hardies. » Alexandre Duval et Jay eurent moins d'esprit. L'auteur comique fulmina contre le novateur une véritable catilinaire, et Jay consacra à Victor Hugo un article dédaigneux dont voici la conclusion : « Le drame de *Cromwell* n'a excité en moi » d'autre sentiment que celui de la commisération » pour un jeune homme né avec d'heureuses dispo-

» sitions. » Nombre d'écrivains, il est vrai, avaient un sentiment autre que celui de la commisération pour « ce jeune homme né avec d'heureuses dispositions ». Charles Nodier, dans une Variété du *Globe*, où il défendait et l'auteur et le drame et la préface, disait avec esprit : « Il serait extraordinaire que, la liberté étant » universellement reconnue bonne, on l'interdit exceptionnellement à celle de nos facultés qui en est » le plus altérée, à l'imagination. » La jeunesse, d'ailleurs, était avec Victor Hugo ; on se passionnait pour cette préface qui, selon le mot de Théophile Gautier, fut comme les Tables de la loi romantique.

Les colères n'étaient point tombées quand Victor Hugo publia *les Orientales*. Tandis que Pierre Leroux et toute la phalange romantique vantaient « l'éclat » éblouissant, le lyrisme, la fantaisie ailée » de ce livre enchanteur, Baour-Lormian rima une satire, *le Canon d'alarme*. — Nous n'inventons rien. — L'auteur du *Génie de la montagne bleue* en appelle à Boileau :

S'il voyait figurer, en des vers lourds et durs,
Ces trois têtes de Grecs....................
Sans doute on l'entendrait, pris d'un juste courroux
S'écrier : « Le Parnasse est-il peuplé de fous? »

Mais, reprend Baour avec mélancolie

... Boileau ne vit plus que par sa renommée.
Dans la tombe avec lui, la satire enfermée
Ne vient plus châtier de burlesques travers.
Avec impunité les Hugo font des vers !

II

La bataille engagée dans la salle de la Comédie-Française à la première représentation d'*Hernani* se continua longtemps dans la presse. Les uns criaient au génie, les autres criaient à la démence. « C'est » un tissu d'extravagances, dit un critique, auxquelles » l'auteur s'efforce de donner un caractère de gran- » deur et qui ne sont que grossières et triviales. » — « Nous ne pouvons nier, écrivit Armand Carrel, que, » dans une autre planète, l'honneur ne fasse faire de » telles choses ; mais, sur notre globe, tout au plus » pourrait-on l'admettre des plus insensés habitants » de Bedlam ou de Charenton. » Entre les panégyriques et les diatribes, intervenait un article de vraie critique : « Séparez les parties du drame, » lit-on dans le *Globe* du 1er mars 1830, vous trou- » verez le faux, ce qui est commode pour la critique » aveugle et malveillante ; mais, regardé d'ensemble, » tout est vrai et proportionné. »

Le succès de *Notre-Dame de Paris* fut moins contesté ; toutefois il y eut encore bien des notes discordantes dans le concert des éloges. Un article du *Temps*, attribué à Alfred de Musset, déclare que ce roman n'est qu'un magnifique décor peuplé de personnages tout de fantaisie et qui ne vivent point. Sainte-

Beuve vante la forme pour attaquer le fond : « C'est » un roman un peu fantastique, toujours anguleux, » hautain, *vertical* pour ainsi dire... » Sa conclusion est qu'il y a trop de fatalité, pas assez de pitié. Dans un remarquable article de *l'Avenir*, M. de Montalembert avoua plus franchement son admiration : « Le style merveilleux créé par M. Victor Hugo est » un style de feu dont l'ardeur est irrésistible et qui » déborde avec un luxe effréné ; il fait comprendre et » sentir l'intime liaison qui existe entre tous les actes, » l'identité du beau dans toutes ses manifestations. » ... Les deux chapitres : *Lasciate ogni speranza* et » *Fièvre* resteront deux monuments de la littérature » moderne... On dirait qu'un cœur de mère bat dans » cette poitrine de jeune homme tant il y a de révélations intimes, tant il y a de secrets déchirants mis » à nu dans le récit des angoisses de la Chantefleurie... » Saint-Marc Girardin, qui ne pensait pas comme Montalembert, on le sait, estime que cette mère n'est point humaine : « Ce n'est pas plus une » femme qu'une mère que je vois, c'est une bête » féroce. Sa colère s'est changée en fureur, l'instinct » remplace le sentiment, l'âme cède au corps. Dans » Ovide, la métamorphose aurait déjà commencé. » Éloignons-nous, car je suis homme et je ne me » laisse toucher que par ce qui est humain. » — Songez donc ! une femme est devenue à demi folle

parce qu'on lui a volé son enfant. Cette enfant, elle la retrouve miraculeusement après quinze années de larmes, et elle la retrouve pour l'embrasser une seule fois et pour la voir aussitôt traîner au gibet, En vérité, elle devrait contenir son désespoir et garder du calme dans sa douleur !

Gœthe traita *Notre-Dame-de Paris* comme on traite parfois l'œuvre d'un rival redouté. Eckermann rapporte ces paroles : « Il ne m'a pas fallu une mé-» diocre patience pour endurer les tourments que » *Notre-Dame de Paris* m'a coûtés. On n'y trouve pas » une peinture vraie de la vie humaine, des caractères » d'hommes. L'ouvrage est sans naturel et sans vérité ; » les personnages que le romancier met en scène » ne sont point des êtres vivants, mais des marion-» nettes auxquelles il fait faire selon ses caprices » toute sorte de gambades et de contorsions. » Victor Hugo avait vécu et grandi au milieu des orages. Les foudres du Jupiter de Weimar étaient impuissantes contre le Titan.

La critique désarma devant *Marion Delorme* et devant *les Feuilles d'automne*. Dans les journaux du temps, on ne trouve guère que des louanges. C'est Jules Janin qui dit : « A M. Victor Hugo revient » l'honneur d'avoir écrit le plus rare et le plus tou-» chant de tous les drames de ce siècle. » C'est Sainte-Beuve qui appelle *les Feuilles d'automne* une œuvre

de maturité féconde, un miroir sincère, l'hymne d'une âme en plénitude. Les polémiques reprirent avec fureur à l'occasion du *Roi s'amuse*. Gustave Planche, qui se montra particulièrement hostile au drame en lui-même, rendit du moins entière justice à l'écrivain. « Il a imprimé aux rimes une richesse » oubliée depuis Ronsard, aux rythmes et aux césures » des habitudes perdues depuis Régnier et Molière ; » il a rendu au mécanisme intérieur de la phraséo- » logie française les périodes amples et flottantes » abandonnées au XVIIIe siècle... Pour le ma- » niement de la langue, M. Hugo n'a pas de rival ; » il fait de notre idiome ce qu'il veut. Il le forge et » le rend solide, âpre et rude comme le fer; le » trempe comme l'acier et le sculpte comme le mar- » bre. » De tels éloges rachètent bien des attaques. Nous retrouvons dans cette page la sagace critique de Gustave Planche.

L'opinion d'aujourd'hui place les drames en vers de Victor Hugo dans un rang plus élevé que ses drames en prose. Il y a un demi-siècle, on en jugeait différemment. *Lucrèce Borgia* et *Angelo* obtinrent dans le public et dans la presse un succès presque sans mélange. Après la première représentation de *Lucrèce Borgia*, la foule enthousiaste dételа la voiture du poète et fit de l'humble fiacre un char de triomphe.

Les Chants du crépuscule, *les Voix intérieures*,

les Rayons et les Ombres, qui parurent à peu d'années d'intervalle, de 1835 à 1840, furent accueillis diversement. Plutôt hostile aux *Voix intérieures*, dont Chaudesaigues, par exemple, disait : « Cela ne » vaut que la compassion et le dédain », la presse défendit avec chaleur *les Chants du Crépuscule* et *les Rayons et les Ombres*. Écoutez Sainte-Beuve : « ... Au résumé et malgré nos critiques qui se » réduisent presque à une seule, à un certain man- » que d'harmonie parfaite et de délicate convenance, » ce livre soutient à l'examen le renom lyrique de » M. Hugo, et doit même l'accroître en quelque » partie. Mainte pièce du recueil décèle chez lui des » sources de tendresse élégiaque plus abondantes et » plus vives qu'il n'en avait découvert jusqu'ici. » Écoutez Alexandre Dumas : « Jamais notre grand » poète n'a plus merveilleusement manié cette ma- » tière rebelle qu'on appelle le style. » Écoutez Charles Magnin : « Tous les sentiments sont ici vrais » et sincères... La proportion des beautés sur les » défauts nous paraît s'être accrue. » Mais à ces éloges M. Nisard, dont l'autorité était déjà grande, ripostait par un article d'une vivacité extrême, où la critique tourne au réquisitoire. Toutes les œuvres de Victor Hugo y sont successivement étudiées avec prévention et attaquées avec passion. M. Nisard a reconnu plus tard sa sévérité. Au reste, son culte pour l'art clas-

sique, qu'il croyait menacé par les novateurs, ne l'empêchait point de reconnaître les plus éminents mérites à l'auteur des *Orientales* et de *Notre-Dame de Paris*. « La langue française n'a pas de plus belles » odes que les plus belles de M. Hugo ; images har- » dies et précises, phrases pleines de nombre, rappro- » chements heureux de mots... Ces odes ont atteint » à la perfection du genre. » Voilà pour le poète. Voici maintenant pour le prosateur : « M. Victor Hugo a » un instinct supérieur du langage français et la science » de la valeur des mots... Bon nombre de ses pages » sont de la vraie école française, correctes et fortes, » fidèles au génie de la langue, et empreintes de nou- » veauté, d'un tour énergique et hardi, éclatantes » sans or faux, originales sans bizarrerie, harmonieu- » ses sans mollesse. » Ainsi M. Nisard lui-même, l'auteur des *Poètes latins de la décadence*, l'auteur du célèbre *Manifeste contre la littérature facile*, le défenseur le plus convaincu comme aussi le plus savant et le plus ardent des grandes traditions classiques, a ajouté une feuille de laurier à la couronne de Victor Hugo, et c'est une feuille d'or.

Il n'est pas rare que le public et la critique se trouvent en désaccord. Il en alla ainsi pour les deux derniers drames de Victor Hugo que l'on ait représentés. *Ruy Blas*, qui fut un triomphe, eut une critique adverse. Selon Gustave Planche, selon Jules Sandeau,

selon Jules Janin — *levior fluctu* — c'est une gageure contre le bon sens, un manquement à toutes les bienséances, un outrage à l'histoire et à la raison. Tout au contraire, la trilogie des *Burgraves*, qui déconcerta les habitués de la Comédie-Française comme l'eût fait une trilogie d'Eschyle, fut chaleureusement défendue dans toute la presse. Théophile Gautier, Édouard Thierry, Charles Magnin, d'autres encore, écrivirent de superbes articles. « Victor Hugo, dit Gautier, a » cette violence et cette âpreté de style qui caractéri- » sent Michel-Ange. Son génie est un génie mâle, car » le génie a un sexe. Raphaël est un génie féminin, » ainsi que Racine; Corneille est un génie mâle... Ce » drame, c'est l'ampleur et la poésie à pleine volée de » la tragédie antique, bien différente de la tragédie » classique. » — « La grandeur du tableau qui termine » le premier acte des *Burgraves*, dit Charles Magnin, » aurait fait battre des mains à tout le peuple d'Athè- » nes... Cette œuvre, grande par la pensée, sévère par » l'exécution, nous paraît ce que Victor Hugo a tenté » jusqu'ici sur la scène de plus grave et de plus élevé. » Remarquons en passant que la critique, ce qui n'arrive pas toujours, mais ce qui arrive presque toujours, avait ici raison contre le public. *Les Burgraves* sont à *Ruy Blas* ce qu'une tragédie d'Eschyle est à un drame de Caldéron qui serait écrit dans une langue admirable.

Après *les Burgraves*, Victor Hugo allait de longues années se trouver à l'abri des caprices du public et des attaques de la critique. Il fut nommé pair de France, la politique le ravit aux lettres ; il abandonna le théâtre pour la tribune, le livre pour la parole. Quatre ans auparavant, en 1841, l'Académie française l'avait enfin élu. Il s'y était présenté quatre fois. Là comme dans la presse, il avait trouvé bien des résistances et bien des inimitiés. Mais, si Victor Hugo avait le génie, il avait aussi la volonté

III

On croit assez communément que la critique tout entière désarma devant les œuvres de Victor Hugo écrites dans l'exil. L'âge du poète, qui déjà atteignait le demi-siècle, son passé de gloire, sa proscription enfin semblaient commander le respect. Certains critiques ne l'entendirent point ainsi. Sans doute on changea de ton. En 1856, il eût été plus ridicule encore qu'en 1830 de faire la leçon à Victor Hugo, de le traiter de haut et d'employer à son égard les mots de pitié et de commisération. On renonça donc à donner des conseils au poète, mais pour cela, on ne renonça pas à l'attaquer. De *Napoléon le Petit* et des *Châtiments*, il ne fut naturellement point parlé dans les journaux français. Au reste, les passions politiques

eussent singulièrement nui de part et d'autre à l'impartialité du jugement. Le livre de Victor Hugo qui a peut-être été le plus lu est celui sur lequel on a le moins écrit.

Annoncées avec éclat, attendues avec impatience, *les Contemplations* furent l'événement de toute une saison. L'édition s'enleva en un jour. Si l'on ne joua pas au premier sang le dernier exemplaire qui restait chez Michel Lévy, comme on raconte que cela se passa en 1707 pour le volume du *Diable boîteux*, c'est que nous ne portons plus l'épée au côté. Dans la presse, les avis furent partagés. Les journaux de l'opposition libérale louèrent beaucoup le nouveau livre, tout en ayant le bon goût de ne faire dans leurs articles aucune allusion au rôle que la politique avait fait au poète ; c'eût été diminuer la valeur des éloges littéraires et donner à penser que la pure émotion qui se dégage de cet admirable recueil et élève l'esprit dans les régions sereines n'était pas le seul motif de leur enthousiasme. Lamartine, Eugène Pelletan, Jules Janin écrivirent de chaleureux articles. « C'est la plus grande œuvre lyrique de ce » grand poète lyrique, dit M. Auguste Vaquerie : tout » le problème terrestre depuis la plainte du brin » d'herbe jusqu'aux sanglots du père !... La nature est » interrogée et répond. Le vent n'est plus un bruit, c'est » une voix ; la goutte n'est plus une perle, c'est une

» larme. » Gustave Planche s'offensa de voir la nature ainsi interrogée et trouva mauvais qu'un simple poète se permît de causer avec « toutes les voix de » la métempsycose ». Il accorda d'ailleurs qu'il y a dans *les Contemplations* des morceaux achevés et des sentiments sincères. M. Barbey d'Aurevilly, lui, ne concéda rien. « Il faut se hâter de parler des » *Contemplations*, car c'est un de ces livres qui doi- » vent descendre vite dans l'oubli des hommes. Il va » s'y enfoncer de tout le poids de ses douze mille vers. » Un critique moins célèbre, Edmond Duranty, ne se contenta pas d'attaquer l'œuvre nouvelle ; il fit le procès de toutes les œuvres anciennes. Le factum ne reconnaît aucune espèce de mérite au poète en particulier ni à la poésie en général. Victor Hugo, qui chef de l'armée romantique avait été, pendant trente ans, combattu comme un novateur, allait désormais être attaqué comme un homme du passé par l'escouade des réalistes. Duranty se fit leur porte-parole. « Hugo, écrivit-il, est un comédien de poésie, » un esprit masqué où rien n'est sincère, pas même » la vanité!... Otez-lui trente gros adjectifs et toute » sa poésie s'effondre comme un plafond auquel on » enlève ses étais... Les femmes, il ne les aime pas ; » les enfants, il ne les comprend pas; la nature, il » ne la sent pas. » Ce bel article, qui portait pour titre : *le Gouffre géant des sombres abîmes roman-*

tiques, valait tout juste autant que *le Canon d'alarme* de 1829. Duranty jouait au Baour-Lormian, mais satire pour satire, celle de Baour était plus divertissante.

La Légende des siècles eut un très grand succès. M. Barbey d'Aurevilly, lui-même, fit amende honorable, avouant qu'il trouvait là « des accroissements » de talent, des approfondissements de manière, des » choses enfin qu'il n'avait pas encore vues dans » M. Hugo. » Théophile Gautier, Charles Baudelaire, d'autres encore ont épuisé l'éloge sur *la Légende des siècles,* et M. Théodore de Banville a exprimé par ces paroles décisives que ce livre est le terme suprême de l'art du poète : « Notre outil, c'est la » versification du XVIe siècle perfectionnée par » les grands poètes du XIXe siècle, versifica- » tion dont toute la science se trouve réunie dans un » seul livre, *la Légende des siècles*, qui doit être la » Bible et l'Évangile de tout versificateur français. »

On batailla rudement autour des *Misérables*. Toute la presse prit parti pour ou contre. Tandis que Paul de Saint-Victor, dont c'était le premier article sur Victor Hugo, Nefftzer, M. Émile Montégut, M. Jules Levallois louaient le caractère épique du roman, son intérêt passionnant, son humanité profonde et émue, la grandeur ou la grâce de ses types si variés, d'autres critiques s'insurgeaient contre le succès. Ils

criaient au péril social, établissaient l'invraisemblance de la donnée première du livre, signalaient les fautes de goût, les défauts de proportion entre les épisodes. M. Barbey d'Aurevilly écrivit plusieurs articles d'une violence extrême. Louis Veuillot, tout en critiquant le livre, reconnut qu'il y trouvait « des » choses d'une grande conception, d'une vérité pro- » fonde, d'une langue admirable ». Lamartine consacra aux *Misérables* trois cents pages du *Cours de littérature.* Le titre de cette longue étude: *Considération sur un chef-d'œuvre ou le danger du génie,* disait d'avance ce qu'elle serait. Lamartine exalte le génie de l'écrivain et combat l'œuvre. « ... La seule » magie de son éloquence, les seuls mirages de ses » promesses, la seule séduction de ses songes dorés » font de son livre un livre malsain de fait. Il » est trop beau pour être innocent. » Dans le *Journal des Débats,* M. Cuvillier-Fleury écrivait : « Comme œuvre littéraire, j'aime ce livre pour la » vigueur qui s'y montre, pour la puissance qui s'y » déploie, pour toutes les qualités de force, d'am- » pleur et d'harmonie dont la réunion semble le privi- » lège de ce ferme et immuable esprit. Je ne dis rien » de trop. Je sais tout ce qui lui manque du côté des » nuances et des délicatesses. » M. Cuvillier-Fleury, qui n'oublie jamais d'avoir de l'esprit, terminait de cette façon : « J'ai vécu deux jours à Brobdingnac,

» N'allez pas croire qu'on s'y ennuye. Seulement tout » y est plus grand que nature, en bien comme en mal, » les hommes et les animaux, la terre et le ciel, les » vertus et les vices, les pensées et les sentiments. »

On ne pouvait être plus mal inspiré que de découvrir dans *les Chansons des Rues et des Bois*, ces vers qui brillent comme l'aurore, fleurissent comme le printemps et chantent comme la jeunesse, des signes de caducité ; cela arriva cependant. Mais voici d'autre part ce qu'écrivait Paul de Saint-Victor. « Le » grand poète a le double don du délicat et du colos» sal ; il rappelle les Cyclopes, qui fabriquaient en » même temps des armes pour Achille et des bijoux » pour Vénus... Et quelle prodigieuse élasticité dans » cette stance de quatre vers qui défraye les quatre» vingt-dix morceaux du livre et qui suffit à » l'expression de tous leurs contrastes, à la pein» ture de toutes leurs images, tantôt large et fière » comme un fragment de fresque, tantôt précieuse » et suave comme le plus transparent pastel ; ici, s'é» levant d'un coup d'aile aux sublimités du lyrisme ; » là, rasant la terre d'un pied leste et vif. — Ceci » dit, j'accorde les défauts, aussi âpres et aussi sail» lans que les nœuds d'un chêne et les aspérités d'une » montagne : concetti bizarres, métaphores outrées, » calembours baroques. Mais censure qui voudra ces » boutades de la force en verve ; ce sont là jeux de

» colosse. » On voit par cette dernière phrase que Saint-Victor, bien qu'on l'ait souvent repris pour le ton uniformément dithyrambique de sa critique, n'était pas un prêtre de l'adoration perpétuelle. Rappelons encore que c'est à l'occasion des *Chansons des Rues et des Bois* que M. Henri Rochefort se fit prophète dans un article du *Figaro* : « Je ne doute pas que, » avant vingt ans, Victor Hugo comme Corneille » et Racine ne soit mis par les proviseurs eux-mêmes » dans la main des élèves. » Ceci était écrit le 9 octobre 1865. Les écoliers d'aujourd'hui vous diront que la prédiction s'est réalisée.

L'épopée en prose des *Travailleurs de la Mer* où « le personnage principal est l'Océan », rallia à peu près tous les suffrages. Quelques critiques censurèrent pourtant l'abus de la technologie nautique, et M. de Pontmartin dit ceci : « Chaos et cahots ! » c'est ainsi qu'on pourrait caractériser ce livre, où » d'admirables éclairs sillonnent des ombres opaques, » où l'on est perpétuellement cahoté entre des » beautés qui enthousiasment et des énormités qui » exaspèrent. » Nous citerons encore cette appréciation, fort curieuse assurément, de M. Émile Zola : « Les amoureux sont fous et Gilliat est vision- » naire. Il s'en va tenter l'impossible ; il part seul, » comme un ancien héros... Alors commence un com- » bat épique, combat d'un homme contre l'immen-

» sité des flots. Le poète n'a jamais écrit de pages
» plus grandes et plus énergiques. Il y a je ne sais
» quel souffle venu de l'infini ! » Le futur auteur de *Pot-Bouille* écrivant dans cette langue romantique et parlant « du souffle de l'infini » ! *Quantum mutatus ab illo!*

Le jeudi 20 juin 1867, la Comédie française reprit *Hernani*. Pour ceux qui assistaient à la représentation, cette soirée est restée un cher et grand souvenir. Nous avons vu, depuis, bien des reprises triomphales : *Lucrèce Borgia* en 1870, *Ruy Blas* en 1872, *Marion Delorme* en 1873. Aucune n'a eu cette grandeur solennelle, aucune n'a provoqué cette spontanéité d'enthousiasme. Il y avait quinze ans qu'on n'avait entendu, dans un théâtre, des vers de Victor Hugo. A défaut du poète, son œuvre était rendue à la patrie et reprenait possession de la scène française. On connaissait la légende de la première représentation d'*Hernani*, et l'on avait à cœur d'effacer par un triomphe éclatant jusqu'au souvenir des sifflets de 1830. Cette représentation eut le triple caractère d'un retour d'exil, d'une amende honorable et d'une apothéose. Trois jours après, tous les feuilletonnistes du Lundi, qui s'appelaient alors Théophile Gautier, Jules Janin, Paul de Saint-Victor, Nestor Roqueplan, Théodore de Banville, chantèrent hosannah ! Un très jeune écrivain compara cette solennité

à la représentation d'*Irène* du 30 mars 1778, en faisant toutefois cette remarque, que *Irène* et *Hernani* diffèrent autant par la valeur que Voltaire et Hugo se rapprochent par la gloire. Mais, avant que les dithyrambes de la critique parvinssent à Guernesey, peut-être l'écho des acclamations avait traversé la mer et porté à Victor Hugo la pensée de la France.

L'Année terrible, publiée en 1872, ouvre le cycle des épopées nouvelles. Paul de Saint-Victor fut encore l'un des premiers à parler de ce livre : « En » sortant de la représentation des *Perses* d'Eschyle, » les Athéniens couraient vers les temples et frap» paient sur les boucliers en criant : Patrie ! Pa» trie ! On pousse le même cri après avoir lu ce » livre, qui ne célèbre pourtant que des défaites. » Le pays qui l'a inspiré peut être assuré de revivre ; » de tels chants ne retentissent pas autour d'un » tombeau. » M. Jean Richepin dit aussi : « On » admire cet art prodigieux du poète qui, sur » un sujet toujours le même au fond, est tour à » tour philosophique, épique, lyrique, élégiaque, » satirique, et qui vous prend ainsi par toutes » les fibres en faisant vibrer toutes les cordes. » Après *l'Année terrible*, parut *Quatre-vingt-treize*, puis *la Nouvelle Légende des siècles, l'Art d'être grand-père, Religions et Religion, les Quatre Vents de l'es-*

prit, *Torquemada*. Mais la publication de ces livres n'est pas si ancienne qu'on n'ait encore présents à l'esprit les articles qu'ils inspirèrent, ceux de Paul de Saint-Victor et ceux d'Auguste Vacquerie, ceux d'Émile Montégut, d'Édouard Drumont, de Charles Monselet, de Bérard-Varagnac, de Catulle Mendès, d'Emile Blémont, de Théodore de Banville. Désormais, on ne parlait plus des œuvres de Victor Hugo que pour les louer. Ceux qui n'en voulaient point dire de bien avaient le bon goût de garder le silence. Le paradoxe de Théophile Gautier était devenu un mot d'ordre : « Si j'avais le malheur de croire qu'un vers de Hugo » fût mauvais, je n'oserais pas me l'avouer à moi- » même, tout seul, dans une cave, sans chandelle. » M. Émile Zola, lequel a, comme on sait, tous les courages, est à peu près le seul des journalistes qui ait manqué à cette espèce de convention, commandée moins encore par l'âge du grand poète que par son génie. Il a tenu à constater publiquement qu'il n'est pas dupe « de ces colossales machines de » rhétoricien affolé, de ces abus de mots, de ces » idées troubles, de cet éternel cabotinage, de cette » défroque de prophète en zinc, de ce piétinement » sur place au milieu de grands mots vides, et de » cette humanitairerie finale de bon vieillard tombé » en enfance ». Nous citons sans commentaire. Nous remarquerons seulement que celui qui traite

Victor Hugo avec cette courtoisie s'est plaint maintes fois du langage de la critique envers lui-même.

IV

De l'ensemble de ces critiques, de ces éloges, de ces controverses, il ressort cette vérité exprimée naguère par Charles Magnin : « Pour certaines œuvres, la base » de la critique doit être l'admiration. » Quand les années ont passé, les critiques hostiles tournent à la confusion de leurs auteurs et n'ont plus d'intérêt que pour les curieux de l'histoire littéraire. Les critiques élogieuses restent jeunes et vivantes comme les œuvres mêmes qui les ont inspirées, car l'homme, toujours avide d'entendre louer ce qu'il aime, se plaît à y retrouver ses propres sentiments.

Que pour cela toutes les critiques sur les œuvres de Victor Hugo portent à faux et que les écrivains qui les ont faites aient été mal inspirés par leur goût, mal guidés par leur savoir, nous n'avons garde de le prétendre. Mais nous disons avec La Bruyère : « L'une » des meilleures critiques qui aient été faites est celle » du *Cid*, et *le Cid* est un des plus beaux poèmes que » l'on puisse faire. » La conclusion de ces deux propositions contraires est facile à tirer, c'est que la critique a beau donner les meilleures raisons, elle ne saurait prévaloir contre l'œuvre de l'homme de génie.

Du génie, Victor Hugo a tous les caractères. Il a la grandeur, l'abondance, l'énergie, l'éclat, la hardiesse, l'impétuosité, le trait sublime, l'essor lyrique. Du génie, il a parfois aussi les écarts : l'hyperbole, l'obscurité, les discordances, le manque de mesure et de proportion. Un critique écouté a défini le génie « un » mélange égal de toutes les qualités secondaires ». Selon cette définition, Victor Hugo serait loin d'avoir du génie ; mais, j'en appelle aux poètes grecs, à Shakespeare, à Corneille même, et à Pascal et à Bossuet : est-ce là le génie ? Le génie n'est-il pas plutôt tout le contraire, la prédominance d'une qualité suprême, fût-ce au détriment de beaucoup de qualités secondaires.

L'une de ces qualités suprêmes, Victor Hugo la possède plus qu'aucun poète français et autant que quiconque parmi les poètes de tous les temps et de tous les pays. C'est le lyrisme ; le lyrisme, cette flamme divine, cet esprit qui souffle où il veut, cette éloquence souveraine du rythme ; le lyrisme, sublime quand il exprime une grande pensée ou un sentiment profond, sublime encore quand il pare un lieu commun des magnificences de la forme ; le lyrisme qui est souvent exubérant, hyperbolique, confus, vertigineux, précisément parce qu'il est le lyrisme et que tous les excès sont inhérents à sa nature. « Le chêne a le port » bizarre, les rameaux noueux, le feuillage sombre,

» l'écorce âpre et rude ; mais il est le chêne. Et » c'est à cause de cela qu'il est le chêne. » Qui a dit cela? Ce ne peut être que Victor Hugo? En effet, c'est Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell.* Mais qui a dit ceci : « Celui qui ne s'élève jamais n'a point de » chute à craindre, au lieu que le sublime est de » soi-même glissant et dangereux. Une grandeur au- » dessus de l'ordinaire ne saurait avoir la perfection » du médiocre. » C'est Longin, dans le *Traité du Sublime.*

Mais beaucoup de bons esprits, des plus cultivés et des plus délicats, excellents juges en toute autre matière de littérature, n'entendent rien au lyrisme. Ils s'arrêtent dans la poésie « aux coteaux modérés » de Sainte-Beuve. S'ils gagnent les cimes, l'air leur manque et ils se hâtent de redescendre. Gustave Planche était de ceux-là. L'homme qui écrivait qu'une image n'a pas par elle-même une valeur indépendante et que l'inspiration poétique doit toujours être surveillée et contenue, n'a jamais compris la grande poésie lyrique. Voici pour lui répondre : « Le » style lyrique doit être pompeux et éclatant... C'est » la forme surtout qui peut faire valoir le fond... » Toutes les hardiesses lui sont permises... Le style » lyrique doit dérouler ses phrases d'un mouvement » libre, souple, hardi, selon les inspirations d'un » sentiment qui, s'affranchissant de toute entrave,

» tantôt s'élance à son but avec impétuosité, tantôt » s'abandonne et rêve. » On peut contester, il est vrai, cette théorie, formulée évidemment pour défendre quelque livre de Victor Hugo par un romantique attardé, chevelu comme Absalon et barbu comme Frédéric de Hohenstauffen. Qu'on sache pourtant qu'il est question là non des vers de Victor Hugo, mais de l'œuvre de Pindare [1], le maître du lyrisme grec, et que l'auteur de ces lignes est un professeur de la Faculté de Paris, M. Alfred Croiset, qui a marqué sa place dans les premiers rangs des hellénistes contemporains.

Aussi bien les critiques les plus hostiles, tout en blâmant l'abus qu'il en a fait, n'ont jamais dénié à Victor Hugo le génie lyrique. L'aveuglement ou la mauvaise foi n'aurait pu aller jusque-là. Mais s'ils se sont résignés à faire cette concession, c'était pour prendre de grands airs d'impartialité et pour donner ainsi plus de poids à leur censure de l'auteur dramatique. On connaît leur thèse. Victor Hugo reste toujours un lyrique sur la scène, il n'entend rien à la *contexture* du drame, il n'a pas le sens théâtral.

Sans doute, il y a dans les pièces de Victor Hugo de magnifiques développements lyriques ; mais il importe peu que les personnages chantent des odes

1. *Pindare et les lois du lyrisme grec*, par M. Alfred Croiset. p. 129.

au lieu de dire des tirades, si ces odes sont, selon le terme consacré, dans la situation. Le public est donc bien malavisé qui se porte à la Comédie-Française ou à l'Odéon quand on y représente *Hernani, Marion Delorme* ou *Ruy-Blas*, et qui laisse déserts les théâtres où l'on joue tant de drames réputés, cependant, bien supérieurs au point de vue du métier? Pour nous, qui sommes sans doute également malavisé, Victor Hugo est non seulement un grand poète dramatique, mais, mérite assurément moins rare, il sait charpenter une pièce, disposer l'action, amener les scènes, trouver les situations, préparer les coups de théâtre, faire naître l'émotion et donner l'angoisse, autant que le dramaturge le plus applaudi. Quoi de dramatique, à prendre quelques exemples dans les pièces secondaires de Victor Hugo, comme la scène finale de *Marie Tudor?* Quel coup de théâtre, l'entrée des pénitents au milieu du souper dans *Lucrèce Borgia!* Il n'a manqué à ces drames que d'être écrits en mauvais français pour avoir trois cents représentations consécutives. Une preuve entre tant d'autres de l'erreur de ceux qui reprochent aux pièces de Victor Hugo d'être froides et peu scéniques, c'est que la musique dramatique, qui vit de passion, de mouvement et de situations fortes, a trouvé là ses plus beaux libretti. Le soir de la reprise de *Rigoletto*, M. Guillaume Guizot nous disait dans cet abandon de la conversa-

tion où la parole va quelquefois plus loin que la pensée : Ce n'est pas Verdi qui est l'auteur du quatuor, c'est Victor Hugo. C'est Victor Hugo qui a créé la situation, posé les personnages, spécifié par la nature même des individus leurs différents timbres vocaux ; c'est lui qui a mis aux prises ces sentiments divers, qui a mêlé les rires aux larmes et exhalé le sanglot au milieu de la chanson. La portée était tracée. Verdi n'a eu qu'à faire une merveilleuse transposition d'art et à traduire en notes ce qui était si vivement marqué par les mots.

Il y a encore des gens qui s'imaginent que le style de Victor Hugo, tout admirable qu'il est d'ailleurs, fourmille de néologismes et d'incorrections. Rien n'est plus faux. Victor Hugo a eu une influence considérable sur la langue française, si bien que tous ceux qui tiennent une plume aujourd'hui procèdent plus ou moins de son art d'écrire. Mais il a été un rénovateur, nullement un révolutionnaire. Dans les soixante volumes[1] de Victor Hugo, on ne trouverait peut-être point vingt néologismes, dont les mots: inoubliable, fulgurant, bergerade, échevellement, voiturée. Sa phrase est aussi

1. L'édition définitive des œuvres de Victor Hugo ne contient que quarante-quatre volumes. Mais il faut remarquer que, dans cette édition, *l'Homme qui rit* tient en deux volumes et *Quatre-vingt-treize* en un seul. Donc on n'exagère pas en évaluant à soixante volumes l'œuvre de Hugo. Et si l'on songe que le poete a encore bien des œuvres inédites à faire paraître, on s'aperçoit que Victor Hugo a écrit plus que Voltaire.

serrée et aussi ferme qu'elle est énergique, colorée et vivante. C'est pour lui surtout que le style « est une parure et une armure ». Sans doute, il y a parfois dans ses vers comme dans sa prose des expressions hyperboliques des rapports violents de termes, des métaphores outrées, des ellipses d'une extrême hardiesse, enfin des solécismes de pensée et des barbarismes de goût; mais l'on y chercherait en vain des négligences de langue, des fautes contre la syntaxe, des amphibologies, des tours hérétiques, des constructions vicieuses [1]. Le grand poète aurait pu être un grammairien.

Assembleur de rimes, vaisseau d'airain sonore mais vide, rhétoricien sans sincérité, déclamateur monotone revenant sans cesse au même thème : le gigantesque et le surhumain, c'est de cette façon qu'avec Henri Heine, nombre de critiques ont cher-

1. On ne rencontre jamais chez Victor Hugo de ces négligences et de ces fautes qui échappent si fréquemment à Lamartine :

> Partout rêveuse et triste où César n'était pas,
> *La crainte en s'approchant* ralentissait ses pas.
>
> Je ne sais quel instinct venu de rêve en rêve
> Le *poursuit* à rester voyageur sur la terre.
>
> Chargez bien vos fusils, enfants, et tirez bien :
> Chacun tient aujourd'hui *son sort* au bout *du sien*.
>
> Le jour s'est écoulé comme *l'eau dans la bouche*
> *D'un fruit délicieux* qui fond quand on y touche.

Tout cela d'ailleurs n'empêche pas que Lamartine soit un grand poète.

ché à caractériser Victor Hugo. Ici, l'on ne comprend plus. Quoi ! celui qui a ressenti toutes les passions et souffert toutes les douleurs de l'homme et qui les a exprimées avec la dernière puissance, n'est qu'un rhétoricien à grands mots ! Ce poète, dont l'œuvre est variée et infinie comme la création, n'a qu'un seul thème ! Mais au contraire, la poésie de Victor Hugo est véritablement universelle. C'est toute la lyre et toute l'humanité. Hugo est héroïque comme Tyrtée et comme Corneille, lyrique comme Pindare et comme Ronsard, tragique comme Eschyle et comme Shakespeare, satirique comme Archiloque et comme Juvénal. Il a la grâce et la force, la colère et la tendresse, le désabusement et l'espérance, le rire et le sanglot. Nul n'a trouvé des accents plus purs pour dire l'amour de la femme, plus doux pour dire l'amour de l'enfant, plus élevés pour dire l'amour de la patrie. Qui n'a-t-il pas fait parler? la nature et l'histoire, le brin d'herbe et l'étoile, la montagne et l'Océan, la conscience et la passion, les humbles et les dieux, Suzon et Socrate. Musset buvait dans son verre, Hugo s'est abreuvé à toutes les sources de la poésie.

Il n'est rien de parfait puisque les écrivains de l'antiquité ont trouvé à reprendre même dans l'*Iliade*. L'œuvre de Victor Hugo prête souvent à la critique, au point de vue des détails. Mais c'est par l'ensemble que valent les choses et qu'il les faut juger.

Quand les hautes vagues déferlent sur le rivage, s'inquiète-t-on des varechs et des épaves qui apparaissent dans l'écume blanchissante? Le torrent charrie des cailloux, des bâtons, des feuilles mortes, des lambeaux, tout; dans ses chutes grandioses, il rebondit sur la pointe des rocs, il éclabousse ses rives, il fait jaillir la poussière d'eau. L'avalanche entraîne avec elle les rochers, les maisons, les arbres brisés: c'est l'avalanche. Il y a des taches au soleil. Le soleil n'en est pas moins la chaleur et la lumière. Qui s'aviserait de censurer l'ouragan, de reprocher ses bouillonnements au torrent, ses ronces à la forêt et ses précipices à la montagne? La terre produit des poisons, l'air apporte des miasmes, l'eau fait l'inondation, le feu fait l'incendie. On ne pense pas au poison en voyant le blé, aux miasmes en respirant l'air, à l'inondation quand tombe la pluie fécondante, à l'incendie quand on s'approche du foyer. Victor Hugo est un grand poète et un créateur puissant; il est le plus grand génie lyrique de la France, peut-être du monde; il est enfin une force de la nature. Dans la seconde *Légende des siècles*, Victor Hugo a pris parti pour les titans contre les dieux. C'est par un sentiment instinctif de confraternité. Comme Eschyle, comme Dante, comme Shakespeare, Victor Hugo est un de ces Titans qui siègent dans le Panthéon poétique auprès du dieu Homère.

Pour terminer cette étude, et, comme dernière conclusion à ces longs débats entre la critique et Victor Hugo, nous dirons avec Quintilien : « On doit mettre » la plus grande circonspection à prononcer sur les » œuvres des grands hommes, et s'il faut tomber » dans quelque excès, il vaut mieux encore pécher en » y admirant tout qu'en y blâmant beaucoup de » choses. »

Février 1884.

LES ROMANCIERS CONTEMPORAINS ET LE NATURALISME

I

Il paraît que la fameuse définition des trois âges littéraires : « Les temps primitifs sont lyriques, les » temps antiques sont épiques, les temps modernes » sont dramatiques » est incomplète. A entendre beaucoup de romanciers, — on n'est pas orfèvre pour rien, — il y faut ajouter : « Les temps contemporains sont scientifiques, c'est-à-dire romanesques. » Si vous êtes arriéré au point d'ignorer encore que ces deux mots soient synonymes, lisez vite la nouvelle poétique du roman, et vous serez parfaitement édifié sur l'analogie des procédés de Claude Bernard et de ceux des romanciers naturalistes.

Donc, les temps contemporains sont romanesques, en ce sens que la première place y appartient de droit

et de fait au roman. Auprès du roman, la poésie, le théâtre, l'histoire ne sont rien. C'est ainsi qu'un écrivain allemand, romancier et théoricien du roman, M. Spielhagen, établit que le roman a aujourd'hui le rôle qu'avait le poème épique dans l'antiquité, et c'est ainsi qu'un écrivain français, pareillement romancier et théoricien, M. Émile Zola, déclare sans rire que les épopées antiques et les romans modernes « sont » des phénomènes logiques de production qui se va- » lent ». On n'est pas plus modeste, comme aussi on n'est pas plus judicieux ! Mais l'épopée est en dehors des œuvres littéraires ; elle est l'expression spontanée du génie de toute une race. L'épopée est l'histoire grandiose et glorieuse des temps qui n'ont pas d'historiens, la légende sacrée, la religion même ; elle est le lien des familles et des tribus, des cités et des États ; elle est métaphysiquement la Patrie. Entre *l'Iliade* et *Pot-Bouille*, il y a cette première différence. — Il est inutile de parler des autres.

Encore que le roman n'ait point « le rôle du poème épique », peut-il du moins prétendre, en cette période finale du XIXe siècle, à la supériorité sur les autres écrits ? Il est certain qu'on publie aujourd'hui une multitude de romans et que dans le nombre, il en est d'excellents. Mais à d'autres époques de notre siècle, on a fait aussi beaucoup de romans et de fort beaux, et cependant on ne s'est pas avisé de réclamer

la suprématie pour cette forme littéraire. De 1830 à 1845, il y a l'œuvre presque entière de Balzac, la meilleure partie de l'œuvre d'Alexandre Dumas, la moitié de l'œuvre de George Sand; il y a *Notre-Dame-de-Paris*, *la Confession d'un enfant du siècle*, *l'Ane mort*, *Mademoiselle de Maupin*, *Volupté*, *le Rouge et le Noir*; il y a encore *Servitude militaire*, *Sous les tilleuls*, *Héva*, *Picciola*, *Aristide Froissart*, *Marianna*, *la Vertu de Rosine*, *Colomba*, *les Mémoires du diable*, *les Mystères de Paris*. Voilà quinze années qui ne sont point inféondes. Voulez-vous maintenant jeter les yeux sur la table de l'histoire littéraire pendant quinze autres années, de 1848 à 1862? — Nous ne choisissons pas arbitrairement; ce sont les révolutions, quasi-périodiques en France, qui nous donnent ces périodes. — Le cycle s'ouvre avec *la Dame aux camélias*, les *Scènes de la vie de bohème*, *Rédemption* et *Sacs et Parchemins*, continue avec *l'Ensorcelée*, *le Marquis de Villemer*, *Madame Bovary*, *le Professeur Delteil*, *Fanny*, *la Bêtise humaine*, *Mademoiselle Mariani*, *Germaine*, *le Capitaine Fracasse*, *le Péché de Madeleine*, *le Comte Kostia* et se ferme avec *les Misérables*.

Si l'on remarque que nous ne citons ici qu'un seul roman de chaque écrivain quand nous en pourrions citer cinq ou six — pourquoi *le Rouge et le Noir* et pourquoi pas *la Chartreuse de Parme?* pourquoi

l'Ensorcelée et pourquoi pas *une Vieille Maîtresse?* — si l'on pense aussi à tous les romanciers qui ont leur valeur et qui ont eu leurs succès, et que nous avons omis dans cette énumération : et Latouche, et Souvestre, et Ourliac, et Charles de Bernard, et Michel Masson, et Roger de Beauvoir, et le bibliophile Jacob, et Charles Hugo, et Paul de Molènes, et Loëve Veimars, et Gérard de Nerval, et madame de Girardin, et Paul Féval, et Louis Énault, et Amédée Achard, et tant d'autres, on reconnaîtra que chacune de ces deux périodes peut rivaliser sans peine, pour la quantité et la qualité des œuvres, avec la période contemporaine (de 1870 à 1884).

Les hautes prétentions des romanciers théoriciens du roman viennent-elles donc seulement d'une prodigieuse vanité d'auteur ? Pas tout à fait. S'ils parlent de leurs livres avec la déférence que ces ouvrages leur paraissent mériter, c'est surtout leur prétendue méthode qui les transporte. C'est par la doctrine plutôt que par les œuvres mêmes qu'ils s'imaginent assurer au roman la première place dans l'ordre littéraire. Parfois, en de très fugitifs accès de modestie, ils avouent que leurs livres témoignent encore de bien des tâtonnements. Mais ils ne doutent jamais de la force, de la sûreté, de l'excellence de leurs principes. La formule naturaliste, comme ils disent, est leur *In hoc signo vinces*. Ces écrivains

ont de la doctrine, et, à cause de cela seul, ils se croient, quoi qu'ils fassent, manifestement supérieurs à leurs devanciers, qui n'en avaient pas.

Malheureusement — ou heureusement — pour le roman, les romanciers contemporains n'ont pas tous de la doctrine.

II

Parmi les romanciers qui n'ont pas de doctrine et qui s'en passent fort bien, il y a d'abord MM. Octave Feuillet, Edmond About et Victor Cherbuliez [1]. Nous ne pensons point qu'ils aient jamais mis en tête de leurs livres quelque préface déclarant leur opinion sur le rôle du roman, et établissant dans quelle forme, d'après quel principe un roman doit être écrit. Nous ne pensons pas non plus qu'en prenant la plume, ils se soient proposé d'être spécialement observateurs ou imaginatifs, idéalistes ou réalistes, impassibles ou émus. Nous soupçonnons seulement qu'ils ont eu pour dessein de faire de beaux romans, et nous savons qu'ils y ont le plus souvent tout à fait réussi. Est-ce à dire que M. About, ce maître de l'esprit, ou

1. Si parmi les romanciers de la période actuelle nous ne citons pas M. Alexandre Dumas fils, c'est qu'il n'a pas publié de roman depuis *l'Affaire Clémenceau*, qui date de 1863. Pour M. Arsène Houssaye, on comprendra le motif qui nous empêche de parler de lui dans les termes que nous voudrions.

M. Cherbuliez, ce maître de l'humour, ou M. Feuillet, ce maître du sentiment, ne se mettent point à l'œuvre sous l'action d'une idée, générale ou particulière, bien déterminée ? Leurs livres sont là pour répondre. L'idée génératrice est visible dans *Madelon* et plus encore dans *le Roman d'un brave homme. La Ferme du Choquart* est conçue comme un tableau et *Meta Holdenis* comme un portrait ; l'inspiration est toute différente, tout différents aussi sont les procédés. Dans *Julia de Trécœur*, M. Feuillet s'est donné pour but de décrire les tempêtes d'un amour criminel ; dans le *Journal d'une femme*, l'âpre et divine volupté du sacrifice. Dire d'un romancier qu'il n'a pas de doctrine, ce n'est pas insinuer qu'il n'a pas d'idées, c'est reconnaître qu'il n'a pas de parti pris. En ce sens, c'est aussi une doctrine, et la meilleure de toutes, que celle de n'en point avoir.

M. Barbey d'Aurevilly ne s'est point non plus converti aux principes nouveaux. Ses conceptions sont toutes subjectives. C'est un solitaire de génie qui voit la vie dans son imagination. Il observe peu, mais il crée avec une rare puissance. M. Léon Cladel a aussi des dons de créateur. Il grandit et transfigure ses personnages ; il fait des héros de ses *Va-nu-pieds* et donne aux *Fêtes votives* un caractère d'épopée.

M. Albert Delpit conçoit ses romans comme des pièces de théâtre : peu d'analyse, peu de descriptions,

une action simple et rapide, des situations dramatiques et poignantes. Il ne craint pas d'introduire une thèse dans un roman ; et, plein de feu, toujours sincère, il se passionne pour une idée paradoxale, si le sophisme est généreux, comme pour une idée juste. Madame George de Peyrebrune, qui est un paysagiste vigoureux, voit aussi le roman dans des situations fortes ou touchantes. Dès les premières pages, George de Peyrebrune jette hardiment le lecteur *in medias res*. C'est une pessimiste, et elle a fait un faux pas dans le naturalisme avec *Victoire la Rouge*, mais elle s'en relèvera. M. Henry Rabusson ne traîne pas davantage les préliminaires en longueur. Quelques traits de plume lui suffisent pour dessiner des personnages suffisamment réels et des décors fort exacts. Il écrit avec vivacité et avec esprit. C'est un sceptique qui rit de tout, peut-être pour n'en pas pleurer, et qui prend dans son récit le ton dégagé d'un contemporain de Laclos.

M Ferdinand Fabre a gravé à l'eau-forte une suite de types ecclésiastiques. La morsure est profonde, le trait précis et ferme, la manière froide et sévère. L'auteur de *l'Abbé Tigrane* procède plutôt de Stendhal que de Balzac ; sa vue a de la pénétration, mais manque de largeur. Si M. Ferdinand Fabre grave à l'eau-forte, madame Bentzon dessine à l'estompe. C'est délicat et flou.

M. André Theuriet peint avec vérité et poésie la forêt et les forestiers. Le voisinage des bois est profitable à son observation comme à son inspiration, témoin *Sauvageonne.* A Paris, il est comme dépaysé et ne voit plus juste, témoin *Michel Verneuil.* De même, madame Henry Gréville est toute gauche dans notre pays de France. Elle a su intéresser par ses scènes de la vie russe, peintes d'ailleurs un peu trop à la française; mais il lui faut pour décor, au premier plan la perspective Newski, au fond les clochers bulbeux de Saint-Wladimir, à l'horizon l'immensité de la steppe. Son arrivée à Paris est une déroute de Russie.

Qui n'est pas dépaysé à Paris, c'est M. Ludovic Halévy. Il y est né et il y a toujours vécu; il aime Paris, et il l'observe sans cesse, — alors même qu'il ne s'en doute pas, ce qui est la bonne manière d'observer; — il est tout imprégné de son esprit. De Paris, il connaît le dessus et le dessous, la cérémonie et l'intimité, la comédie du monde et la coulisse de la comédie. Il sait la coquette et l'ingénue, la duchesse et la courtisane. Il y a une plus grande somme d'observations dans telle page prise au hasard de *la Famille Cardinal* que dans tout le gros tome de *Nana.* M. Halévy n'a point pour cela la lourde pédanterie des naturalistes. Il conte simplement et vivement, mais, chez ce conteur, il y a l'observateur pénétrant, le satirique qui met une ironie dans chaque sourire.

M. Gustave Droz est sorti, comme M. Ludovic Halévy, du journal *la Vie parisienne.* Ils y ont fondé une petite École qui, bientôt abandonnée par eux, a quelque peu dégénéré. Richard O'Monroy, Gyp, Ange Bénigne, Carle, Chut et autres écrivains à pseudonyme ont continué le genre, non sans esprit, mais non point avec la finesse d'observation, la saveur d'ironie et la forte concentration des récits de M. Ludovic Halévy, ni avec la délicatesse d'analyse, la science du cœur féminin et la grâce particulière qui charment dans ceux de M. Gustave Droz.

M. Anatole France sait exprimer toutes les nuances des sentiments ; il excelle surtout à pénétrer et à rendre la complexité des pensées. Chez lui, l'étude du cœur ne va point sans celle de l'idiosyncrasie intellectuelle, tout autrement difficile à connaître que l'idiosyncrasie physique. Ce conteur raffiné et subtil, qui a de la sensibilité et de l'humour, est un psychologue ; c'est aussi un métaphysicien selon la définition, donnée par d'Alembert, de la métaphysique : l'étude de la génération des idées.

MM. Louis Ulbach, Paul Perret, Hector Malot, Mario Uchard, Albéric Second, J. de Glouvet, Adolphe Racot, Ernest Daudet, Émile Pouvillon pourraient être, chacun à part, définis dans sa manière. L'un procède de Balzac, l'autre de George Sand ; tel est un conteur, tel un analyste ; celui-là a surtout de l'esprit, celui-ci surtout

du sentiment. Aucun d'eux ne s'inspire des doctrines nouvelles.

Il en est ainsi de M. Georges Ohnet, et pourtant ses succès de vente passent ceux de M. Zola lui-même. Beaucoup de gens, dit-on, s'étonnent du nombre des éditions de *Serge Panine* et du *Maître de Forges*. Nous n'avons point à disputer aujourd'hui des mérites de M. Ohnet, puisque dans cette rapide revue des romanciers contemporains nous nous sommes proposé non de juger leur talent mais de définir leur manière et d'exposer leurs systèmes. Nous dirons seulement qu'il nous semble voir dans la grande vogue des romans de M. Ohnet un effet de réaction contre les romans naturalistes. Ce qui plaît aux lecteurs de M. Georges Ohnet, ce n'est pas l'étude analytique, ni le relief des descriptions, ni la recherche du style pittoresque; ce sont des qualités opposées à celles des naturalistes : l'intérêt du sujet, la rapidité de l'action, le drame des situations, l'expression de sentiments touchants.

M. Pierre Loti est à la fois peintre et poète comme l'était Corot dans ses paysages, comme l'est Hébert dans ses pensives et mystérieuses figures. Il reproduit d'une touche large et enveloppée les formes et les couleurs, mais il exprime aussi cette âme des choses dont parle le poète latin. S'il décrit la mer des Indes ou les luxuriantes forêts de Taïti, il ne se contente

pas de nous faire voir les miroitements de la nappe d'eau au soleil, l'horizon infini où mer et ciel se confondent, les féeries de la flore polynésienne; il nous pénètre des sentiments profonds qu'inspirent ces grands spectacles, et souvent un mot lui suffit pour cela, — un mot sincère et juste qui trouve un écho en nous. Tout poète qu'il est, M. Pierre Loti ne se tient point constamment dans les rêves bleus et les pensées éthérées. Il est au contraire très sensualiste et très humain. De ses femmes exotiques s'exhale un capiteux parfum, et Yves est un vrai matelot breton, bien vivant et bien réel, avec son vigoureux tempérament qui l'emporte vers tous les excès et son âme d'enfant, pleine de candeur et de bonté, avec ses vifs repentirs, ses serments sitôt oubliés, et ses perpétuelles rechutes. Entendons-nous : pour être vrai, il ne s'ensuit pas que le gabier Yves soit conforme à l'idéal naturaliste. Bien loin de là! Imaginez un matelot ivrogne dépeint par M. Zola. Ce serait Coupeau, Coupeau ni plus ni moins, l'abject Coupeau de *l'Assommoir*.

MM. Xavier de Montépin, F. du Boisgobey et Émile Richebourg règnent sur le roman-feuilleton. Le premier passionne les lecteurs, le second les intrigue, le troisième les fait pleurer. M. de Montépin a ceint la couronne de Ponson du Terrail; M. du Boigobey, qui est d'ailleurs un lettré, a pris la main de justice

d'Émile Gaboriau ; M. Émile Richebourg porte le sceptre de Ducray-Duminil.

Il y a vingt ans, MM. Erckmann-Chatrian ont imaginé un genre de romans appelés, par antiphrase sans doute, les romans nationaux. Ils l'ont peu à peu abandonné, pensant sagement qu'ils seraient mal venus, après la défaite et après l'invasion, à ruiner le peu qui reste d'esprit militaire. Dans leurs récits de la vie des soldats, ils n'avaient omis de marquer que deux choses : l'ivresse de la poudre et le sentiment de l'abnégation. — Ceci rappelle certain personnage de Florian, ce montreur de lanterne magique qui avait oublié d'éclairer sa lanterne.

Le roman de cape et d'épée n'a pas tout à fait disparu ; on le retrouve sous une forme nouvelle dans les œuvres de M. Jules Verne. M. Jules Verne a fait de la science et de la géographie ce qu'Alexandre Dumas avait fait de l'histoire : un cadre à des aventures amusantes et héroïques. Dans *le Tour du monde en 80 jours*, il y a un d'Artagnan et il y a un Porthos ; telle défense d'une gare du Pacific-Railway contre les Indiens Pawnies, qui combattent comme les Hurons de Cooper et les sangs-mêlés de Gabriel Ferry, est un bastion Saint-Gervais. Michel Strogoff a le dévouement d'un chevalier de Maison-Rouge. Du capitaine Nemo, de *Vingt mille lieues sous les mers*, on dirait un Lara ou un Manfred incarné dans un

ingénieur. M. Jules Verne n'est rien moins qu'un romantique. Le succès de ses livres, succès qui tient bien plus à l'imagination du conteur qu'à la science du vulgarisateur, semble indiquer qu'un romancier de l'école de Dumas père trouverait encore un public nombreux et docile. — Ne nous en indignons point, au nom de la raison. La vaillance, le dévouement, la grandeur d'âme, les beaux coups d'épée, la puissance et la richesse d'un Monte-Cristo intervenant pour châtier le crime et récompenser la vertu, ce sont là des rêves qui valent bien les leçons de pessimisme de nos pseudo-études sociales.

III.

Avant d'en venir à ces hommes de rigoureuse doctrine qui prétendent renouveler le roman moderne par l'expérimentation et le document humain, il faut parler de quelques romanciers souvent classés à tort parmi les naturalistes. Certaines analogies de détail dans les procédés expliquent la confusion, mais on s'abuserait en regardant ces écrivains comme des représentants de la nouvelle École.

S'il suffisait d'être un analyste et un peintre pour être incorporé dans l'escouade des naturalistes, l'escouade deviendrait vite un régiment, et M. Alphonse Daudet en aurait le commandement au même titre

que M. Zola ou que M. de Goncourt. Mais il va de soi que l'analyse et la description n'appartiennent pas en propre aux naturalistes. Et, d'ailleurs, M. Alphonse Daudet regarde peu à la physiologie ; c'est surtout un psychologue. Chez lui, la faculté de l'observation n'est point développée au détriment du sens critique. M. Daudet pense, comme George Sand, qu'il ne faut choisir dans le réel que ce qui vaut la peine d'être raconté. S'il lui arrive de composer des romans, un peu à l'aventure, par tableaux juxtaposés, témoin *le Nabab* et *Numa Roumestan*, il sait aussi concentrer l'action, témoin *Fromont jeune*, et surtout *l'Évangéliste*. M. Alphonse Daudet a de la poésie, du charme, de la chaleur, de la sensibilité ; il sympathise avec ses personnages, et, pour nous émouvoir, il suit le conseil d'Horace : *Si vis me flere*... Toutes ces qualités-là sont condamnables, selon l'esthétique des naturalistes. Par quoi M. Alphonse Daudet se rapproche quelquefois d'eux, c'est par la recherche et la complication raffinée du style, les savantes tortures infligées à la langue. On n'ignore pas que la caractéristique suprême du parfait naturaliste est le plus profond mépris du style naturel.

Comme M. Émile Zola, et même avant M. Emile Zola, M. Jules Claretie s'est avisé de romans qui fussent surtout des tableaux de la vie contemporaine. C'est ainsi qu'il a montré le monde politique dans *le*

Renégat et *Monsieur le Ministre*, le monde des ouvriers dans *le Train 17* et *la Maîtresse*, le théâtre dans *le Troisième dessous*, la galanterie dans *Mademoiselle Cachemire*, l'hôpital dans *les Amours d'un interne*. Avant de concevoir le drame, M. Jules Claretie conçoit la scène ; les personnages ne sont créés que pour motiver les décors et la foule des comparses. De là, la prolixité des expositions, l'abondance des détails, la multitude des épisodes, le luxe des descriptions. Sur ce point, M. Claretie se rencontre avec les naturalistes, mais il s'en sépare sur tous les autres. Bien que le sujet proprement dit ne soit pas chez lui l'idée première du roman, ce sujet il ne s'épargne point à le chercher avant de se mettre à l'œuvre, et il le trouve touchant ou dramatique, et il le développe d'une façon intéressante. M. Jules Claretie ne fait point fi de l'idéal. Il estime avec Labruyère et avec Voltaire que tous les tableaux ne sont pas bons à montrer. Il oppose les sentiments aux instincts, l'effort vers le bien au mal irrémédiable ; il proteste au nom du libre arbitre contre la loi de l'hérédité, cet avatar de la Fatalité antique.

Poète délicat et inquiet, critique subtil et raffiné, M. Paul Bourget a apporté dans le roman ses qualités particulières. C'est assez dire qu'il diffère complètement de M. Zola ; qui n'est ni poète, ni critique, ni subtil, ni délicat. Comme les naturalistes, il est

vrai, M. Paul Bourget s'attache à l'étude des plus petits détails ; mais son analyse pénétrante et compliquée, où il semble que l'expérience du savant se mêle à la finesse native de la femme, porte sur les sentiments et néglige les sensations. Il cherche la quintessence des choses du cœur et des choses de l'esprit. Sa psychologie est toute subjective, et souvent ce n'est qu'à force d'art qu'il donne l'apparence de la réalité à des « états d'âme » et à des cas de conscience entrevus dans le rêve. Loin qu'il soit asservi à une école, il se pourrait que M. Paul Bourget devînt lui-même chef d'école.

M. Guy de Maupassant est un conteur qui a de l'imagination, du feu, de l'abandon, de la verve. C'est plus qu'il n'en faut pour le mettre hors des rangs naturalistes. Il manie la plume avec légèreté et vivacité, au contraire de M. Zola, qui semble écrire avec un soc de charrue. Si ce n'étaient l'inconvenance de certaines scènes et un choix d'héroïnes qui sortent trop souvent de *la Maison Tellier*, on n'aurait jamais pensé à voir dans les romans et les Nouvelles de M. Guy de Maupassant des œuvres naturalistes.

M. Jean Richepin est physiquement et psychologiquement un sanguin. C'est un chaleureux et un emporté, un homme de premier jet et de spontanéité. Il diffère ainsi des greffiers naturalistes, qui sont

dans l'ordre littéraire, ce que les animaux à sang froid sont dans le règne animal. Supprimez de *Madame André* quelques mots trop crus et quelques tableaux trop passionnés, et vous ne trouverez plus dans ce très remarquable roman le moindre vestige de naturalisme. Dans *la Glu*, qui est bien loin de valoir *Madame André*, la donnée, les personnages, le dénouement — à coups de merlin — sont tout à fait romantiques. Romantique aussi, absolument romantique, est cette scène de *une Vie*, de M. Guy de Maupassant, où le mari outragé enferme les deux amants dans une cabane de berger, asile de leurs amours, la roule jusqu'au bord de la falaise et la précipite sur les brisants.

Nous avons nommé plus de quarante romanciers — ceux du *Petit Journal* comme ceux de la *Revue des Deux Mondes*, — et, parmi eux, nous n'avons pas trouvé un seul naturaliste. Il nous reste à parler de la nouvelle École, de sa doctrine, de son tant célèbre chef et de ses rares adeptes. Mais déjà cette conclusion semble s'imposer, que le règne du naturalisme n'est pas encore venu.

IV

Le naturalisme, si l'on entend par ce mot la peinture de la vie, remonte à Homère. Mais, au

sens que lui attribue la phraséologie du jour, le naturalisme a eu pour précurseurs, d'abord MM. Edmond et Jules de Goncourt, ensuite Gustave Flaubert [1]. Lisez la préface de *Germinie Lacerteux*, écrite par MM. de Goncourt en 1864, alors que le futur auteur de *Nana* contait, sans songer à mal, ses jolis *Contes à Ninon;* vous trouverez dans ces trois pages les principes primordiaux de la doctrine qui devait faire la fortune littéraire de M. Émile Zola : la prétention au roman vrai; le roman de la rue substitué au roman du boudoir; le roman se faisant enquête sociale, « s'imposant les études et les de- » voirs de la science et en revendiquant les liber- » tés et les franchises ». M. Zola exécutera des variations sur ce thème, dira en plus de trois volumes ce que MM. de Goncourt ont dit en moins de trois pages. Mais l'idée est trouvée, le principe est fermement établi. Après la préface de *Germinie Lacerteux*, lisez le livre : la longue histoire d'une servante hystérique et de ses amours avec un laitier, un peintre en bâtiments, et, finalement, au hasard

1. Qu'on ne s'y trompe pas. Ce n'est nullement *Madame Bovary*, roman écrit pour ainsi dire par hasard, sans aucune idée systématique, qui fait de Gustave Flaubert un des précurseurs du naturalisme; c'est *l'Éducation sentimentale*, œuvre d'âpre volonté, patiemment élaborée sous l'influence d'uue théorie. — Nous risquerions de nous répéter en insistant sur cette question, déjà traitée par nous dans un article du *Journal des Débats* sur Gustave Flaubert, que l'on a pu lire dans ce volume.

des rencontres nocturnes, avec les représentants de tous les corps de métiers. Cela est écrit dans un style d'artiste, brillant, papillotant, cherché, tourmenté. « C'est de la fange ciselée, » comme le disait alors un fin critique, M. Charles Monselet. M. Zola pourra renchérir par les détails répugnants et les locutions du ruisseau (nous aimons à reconnaître que M. Edmond de Goncourt n'a employé jusqu'ici que des mots de bonne compagnie), mais il ne pourra guère aller plus loin dans la pathologie et le « document humain », — encore une expression de M. de Goncourt, qui a été attribuée à M. Zola, et que son véritable auteur a cru devoir réclamer dans la préface de *la Faustin*.

Quelques années après *Germinie Lacerteux*, de MM. de Goncourt, parut *l'Éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert. *Germinie Lacerteux*, c'était le roman-clinique. *L'Éducation sentimentale*, c'était le roman sans roman : pas de sujet, pas d'action, une « nudité magistrale », comme dirait M. Zola, l'exacte sténographie du lieu commun, la laborieuse analyse du rien. Désormais tous les éléments du roman naturaliste existaient. L'ère des Rougon-Macquart pouvait s'ouvrir.

N'est-ce pas une ironie de l'histoire littéraire que les fondateurs du naturalisme, qui vit de brutalité, de platitude et d'abjection, soient les Goncourt et

Gustave Flaubert ! Les Goncourt, ces gentilshommes de plume, ces lettrés délicats, qui ont si bien pénétré les coquetteries du XVIII[e] siècle et qui n'ont aimé en art que Watteau et Boucher ! Gustave Flaubert, ce visionnaire de *Salammbô*, cet halluciné de *la Tentation de saint Antoine*, qui avait la haine du train banal de la vie et « le dégoût de l'infection mo- » derne ». C'était son mot.

Au demeurant, nous ne prétendons pas réduire à rien le rôle de M. Émile Zola dans la formation du naturalisme. Si la nouvelle théorie était formulée avant que le maître de Médan eût réfléchi sur l'esthétique du roman, et si les modèles naturalistes existaient avant qu'il commençât d'écrire *les Rougon-Macquart*, cette théorie et ces modèles du genre avaient fait peu de bruit. On y avait vu des idées et des tentatives sans conséquence. Ce n'étaient que de petites émeutes contre le bon goût et le bon sens ; il était réservé à M. Zola de faire la révolution. Il lui fallait pour cela toutes les qualités dont la nature l'a si libéralement doué : tout d'abord beaucoup de talent, puis une volonté acharnée, une énorme puissance de travail et un vif instinct de la lutte ; ensuite, un manque absolu de sens critique, une ignorance que l'on peut appeler encyclopédique et une suffisance vraiment admirable ; enfin ce mélange de charlatanisme et de naïveté qui est le fond du caractère

des faux prophètes. S'ils n'étaient un peu simples, ils ne penseraient, ne feraient ni ne diraient ce qu'ils pensent, ce qu'ils font et ce qu'ils disent ; s'ils n'étaient très habiles, ils ne réussiraient pas à se faire écouter et accepter. L'ingénuité de M. Zola, c'est de s'imaginer qu'il a renouvelé le roman et que sa théorie est sérieuse. Son adresse consiste à proclamer ses prétendues idées sans cesse, partout, sur tous les tons, à tout propos, si bien qu'on finit par s'en occuper ; à prétendre que sa méthode est identique à la méthode scientifique, ce qui en impose au public ; à mettre en vedette sur ses romans : *Histoire naturelle et sociale d'une famille*, ce qui donne à son œuvre l'importance d'une *Comédie humaine*; enfin à déverser dans ses livres la boîte aux ordures du Dictionnaire, ce qui amuse les uns, révolte les autres, fait causer tout le monde, amène ou ramène l'attention sur l'auteur. — Maintenant que M. Zola est célèbre, il pourrait se donner le luxe de renoncer à ce dernier procédé, mais l'habitude lui en est sans doute malaisée à perdre.

C'est ainsi que depuis quinze ans, M. Émile Zola a creusé son sillon, à la façon du bœuf de labour, sans regarder ni à sa droite ni à sa gauche, ni surtout au-dessus de lui. Il a marché tout droit, indifférent aux clameurs de dégoût que soulevait son œuvre. Ne savait-il pas que ces cris indignés étaient

les premières conditions du succès qu'il cherchait? Son succès tient aussi à d'autres causes, nous ne ferons pas difficulté de le reconnaître. M. Zola sait poser ses personnages, et il sait les faire vivre. Ils n'ont ni cœur ni cerveau, mais ils ont du sang, des muscles, des nerfs. Ils n'ont pas de sentiments, mais ils ont des sensations. Ils ne supportent pas l'analyse, ils déconcertent l'expérience, ils contredisent les souvenirs, ils n'ont pas leurs pareils, mais ils vivent. Grâce à ce don de vie, M. Zola a pu nous montrer une grande partie de sa ménagerie humaine et mener jusqu'au douzième tome son histoire naturelle de la race Rougon et de l'espèce Macquart. En même temps, il a appris au public une multitude de choses nouvelles. Il a donné, par exemple, un traité complet d'obstétrique et il a ouvert un cours de parfumerie comparée. Dans *la Faute de l'abbé Mouret*, le nerf olfactif est agréablement excité par les enivrantes senteurs de la tubéreuse et du fumier; *le Ventre de Paris* est imprégné de l'odeur des fromages; *l'Assommoir* fleure le linge sale; *Pot-Bouille* embaume l'eau de vaisselle. Avec *Nana*, autres parfums. A la vérité, *la Joie de vivre* n'a pas d'odeur. Mais, en compensation, M. Zola s'est avisé là d'une servitude physique, que personne apparemment ne connaissait avant lui, et il a été si heureux de sa découverte, qu'il y est revenu par quatre fois.

L'auteur des *Rougon-Macquart* ne s'est pas contenté d'être un laborieux praticien du roman ; il s'en est fait le théoricien à grand renfort d'articles, où il a confondu la science et l'art, mélangé le roman et la vivisection, combiné la chimie et le milieu social. Il s'est institué le Régent du Parnasse naturaliste, le Longin du Néo-Sublime. Une nouvelle école littéraire existe grâce à lui. Nous ne contesterons pas ses droits à en être le chef.

V

M. Zola est d'ailleurs un chef sans soldats. M. Paul Alexis, M. Henry Céard, M. J.-K. Huysmans, M. Camille Lemonnier, M. Paul Bonnetain, M. Léon Hennique et M. Vast-Ricouard, qui cependant compte pour deux, cela fait sept, ni plus ni moins. Avoir rêvé d'être général et n'avoir pas même le commandement d'un caporal ! Au reste, il faut avouer que cette petite escouade est admirablement disciplinée. On y manœuvre avec un ensemble parfait et l'on y sait la théorie naturaliste sur le bout du doigt. Pas la moindre différence dans l'uniforme, pas la moindre liberté dans les mouvements. *Les Sœurs Vatard*, *un Mâle*, *la Fin de Lucie Pellegrain*, *l'Accident de M. Hébert*, — quel euphémisme ! — *Vieille Garde*. *Charlot s'amuse*, *une Fille*, *Fille à soldats*, *une Belle*

Journée, tous ces romans sont conçus sur le même modèle, travaillés sur le même métier, écrits dans la même langue. C'est à ce point qu'on les confond et que l'on se demande si *la Fin de Lucie Pellegrain* est de M. Céard et si *une Belle Journée* n'est pas de M. Alexis. Aussi bien, M. Lemonnier aurait pu écrire *les Sœurs Vatard*, comme M. Huysmans aurait pu écrire *un Mâle*. Nous ferons une exception pour *la Dévouée* de M. Hennique. Cela sort de l'ordinaire naturaliste, et même de l'ordinaire en général. Il s'agit d'un certain Jeoffrin, qui s'imagine avoir résolu le problème de la direction des ballons. Les inventions de ce genre coûtent cher. Le brave homme n'ayant plus d'argent, s'adresse à ses deux filles qui possèdent chacune cinquante mille francs, héritage d'un parent éloigné. Sur leur refus, Jeoffrin empoisonne sa fille aînée et fait en sorte que les soupçons tombent sur sa fille cadette. Celle-là morte et celle-ci guillotinée, — car elle est guillotinée ! — Jeoffrin hérite de toutes les deux et continue paisiblement ses expériences aérostatiques. Remarquez que M. Zola n'a pas craint de déclarer à propos de ce livre, « qu'on citerait cent » faits de cette nature », et que son disciple Hennique « a le sens du réel ». Si les naturalistes entendent ainsi l'observation et la réalité, qu'on nous ramène aux carrières du romantisme !

On pourrait, il est vrai, évaluer à un nombre dix

fois plus élevé les représentants de l'école naturaliste, si l'on comptait parmi eux les auteurs des livres purement obscènes qui depuis quelque temps ont envahi les étalages des libraires. Mais encore que nous ne partagions aucune des idées des naturalistes, et que nous n'ayons pas pour leur talent le respect qu'ils en ont eux-mêmes, nous les estimons comme des homme de lettres. Nous ne leur faisons pas l'injure de les confondre avec ces industriels de trottoir qui sont en dehors de la littérature et dont les écrits devraient logiquement ressortir à la police des mœurs. C'est un grand scandale que de pareils livres exposés partout aux regards des femmes, à la curiosité des collégiens. C'est un malheur et une honte que l'Europe juge le goût, l'esprit, la moralité et la littérature de la France sur de telles choses. Lisez les gazettes et les revues étrangères, vous y trouverez des arrêts comme celui-ci : « Le fait que ces livres » ont une si grande vogue à Paris est le pire com» mentaire du goût littéraire des Français — *the fact » that these books attained an enormous circulation » in Paris is the worst commentary on the litte» rary taste of French readers* ». Vous serez édifié sur ce qu'on dit de notre prétendu relèvement, dont on note pour premier symptôme l'abaissement intellectuel et moral par « la pourriture littéraire. – » *litterarische Verkommenheit !* »

Malheureusement pour M. Zola, *l'Assommoir* et *Nana* n'ont pas été sans influence sur cette floraison de livres infâmes. Si ces romans ne l'ont pas causée, au moins l'ont-ils rendue possible en familiarisant le public avec des tableaux qu'il n'était pas habitué à voir et avec des mots qu'il n'avait pas acoutumé d'entendre. Combien de romans du jour portent comme sous-titre : Roman naturaliste — euphémisme pour Roman obscène.

M. Émile Zola, qui est peu sensible à la critique, ne s'irrite que lorsqu'on accuse le naturalisme d'obscénité. Cela fait honneur à M. Zola, mais cela prouve aussi que M. Zola, qui a créé la rhéthorique de l'égout et l'esthétique de la sentine, a été en cela un écrivain inconscient. Toutes les scènes, inutiles à rappeler, qu'il a cyniquement décrites en ses romans, et tous les mots, impossibles à transcrire[1], qu'il a laborieusement recueillis dans les bas-fonds du Dictionnaire pour donner du piquant à ses dialogues, M. Zola ne serait pas éloigné de les citer comme des preuves de la moralité de son œuvre. Le sophisme n'est pas neuf qui consiste à dire qu'on dévoile le vice pour le rendre haïssable. C'était l'idée du marquis de Sade. Au reste, les natu-

1. Nous renvoyons le lecteur curieux à un petit livre publié récemment : *La Flore pornographique, glossaire de l'école naturaliste extrait des œuvres de M. Zola et de ses disciples.*

ralistes seraient mal venus à invoquer la morale, puisqu'ils se targuent de la plus belle indifférence pour le bien et pour le mal, sous ce prétexte que « le chimiste ne se courrouce pas contre l'azote ni » ne sympathise avec l'oxygène ». M. Zola, d'ailleurs, ne fait pas difficulté de subtiliser sur le sens des mots. On écrit qu'il y a des pages obscènes dans ses romans. Il s'indigne, et répond qu'il n'y a pas de pages licencieuses. C'est une façon de voir. Mais, en tout cas, on peut être obscène sans être licencieux, de même qu'on peut être licencieux sans être obscène. Disons qu'il y a des mots et des scènes immondes dans l'œuvre de M. Zola, et l'auteur de *Nana* n'aura plus à réclamer.

En 1869, M. Zola, qui a été moraliste à ses heures, écrivait ceci : « Le jour où une femme aura » l'idée sublime de se mettre à quatre pattes sur » la scène et de jouer au naturel le rôle d'une » chienne errante, ce jour-là Paris se rendra malade » d'enthousiasme... La pente est fatale, nous rou» lerons jusqu'au ruisseau. » La prédiction s'est réalisée. Peut-on nier que plusieurs héroïnes de M. Zola n'aient joué ce « rôle de chienne errante»? Peut-on nier que celui qui a écrit *l'Assommoir* après *la Curée*, et *Pot-Bouille* après *Nana*, n'ait pris pour lui la devise de Fouquet, en la modifiant ainsi : *Quo non descendam?* Peut-on nier enfin qu'il

n'ait le premier glissé sur « cette pente fatale » qui a fait rouler tant d'autres jusqu'au ruisseau et jusqu'à l'égout ?

Cette question est extra-littéraire. Revenons aux lettres. Là, il est certain que la doctrine naturaliste a fait plus de bruit que de mal. Si l'on veut se rendre compte de la puissance qu'a parfois une idée fausse, ce n'est pas le naturalisme qu'il faut regarder, c'est l'impressionnisme. L'influence de Manet s'accuse davantage à chaque nouveau Salon. On pourrait citer deux cents peintres, dont cinquante ne sont pas sans mérite, qui procèdent du maître d'*Olympia*. Il est manifeste que cette petite école, qui grossit sans cesse et qui impose sa technique et son idéal à des peintres d'une réelle valeur, est une menace pour l'art français. Au contraire, l'action de M. Zola sur la littérature proprement dite est à peu près nulle. Les romanciers qui imitent sa manière sont peu nombreux, et, à l'imiter, ils gâchent leur talent. D'autre part, les romanciers non naturalistes ont des succès de vente qui rivalisent avec ceux de M. Zola ; les innombrables éditions de *l'Abbé Constantin* et du *Maître de Forges* en témoignent. Le public, qui est à la fois dupe et complice des naturalistes, leur est du moins un complice peu sûr, toujours prêt à les abandonner. En résumé, le naturalisme qui pré-

tendait renouveler le roman, le théâtre et même la République, n'a rien renouvelé du tout.

VI

Si le naturalisme n'était pas une doctrine-Protée, une doctrine confuse, incohérente, insaisissable, abondante en contradictions et faite d'idées justes qui sont vieilles comme le monde et d'idées fausses qui ne sont guère plus neuves, il y a longtemps qu'on en aurait démontré l'inanité. Mais la difficulté de raisonner avec les naturalistes, c'est qu'ils échappent à la controverse par la confusion de leurs théories et par le désaccord qui existe entre leurs œuvres et leur esthétique. Pour ne pas s'égarer dans cette discussion, il faudrait scinder la question en trois points : examiner, d'abord, si la doctrine est bien fondée ; ensuite, si elle est nouvelle ; enfin, si elle est suivie par ceux-là mêmes qui en proclament l'excellence. — Nous indiquons le plan de cet examen critique ; pour la discussion, nous nous en tiendrons à quelques mots de résumé.

La doctrine est mal fondée, parce que la méthode expérimentale n'est point du ressort des romanciers. Où et comment un romancier pourrait-il expérimenter scientifiquement ? Une idée *a priori* qui ne peut être contrôlée par l'expérience scientifique reste à l'état

de pure hypothèse. Les prétendues expériences de M. Zola sont donc tout le contraire de la science, puisqu'au lieu de partir d'une hypothèse pour arriver à une certitude, elles partent d'une conjecture pour n'arriver qu'à d'autres conjectures.

La doctrine est mal fondée, parce que proscrire l'analyse psychologique au profit de l'analyse physiologique, c'est de gaieté de cœur enlever au roman son plus large et son plus fécond champ d'observations. Dans le domaine de la physiologie, qu'est-ce que le rôle du romancier auprès de celui du savant? Tout au contraire, le savant se défend l'étude des passions et des sentiments. C'est la tâche de l'écrivain.

La doctrine est mal fondée, parce que le roman ne saurait suppléer aux études sociologiques et physiologiques. M. Zola se moque ou s'abuse quand il déclare qu'un roman ne vaut que par la peinture des milieux et la somme des documents. Le roman, dès lors, n'a plus de raison d'être. Si l'on veut se renseigner, on ouvrira non pas un roman, mais les annuaires statistiques, les études sociales, les traités de pathologie. *Les Ouvriers*, de M. Leplay, et *le Sublime* de M. Denis Poulot en apprennent plus que *l'Assommoir* sur le prolétariat et le paupérisme, et l'on connaîtra mieux les halles centrales par tel chapitre du grand ouvrage de M. Maxime Du Camp que par *le Ventre*

de Paris. Tout homme sérieux, voulant se mettre au courant des phénomènes de l'hérédité, lira les travaux de MM. Th. Ribot, Lucas, de Candolle ; il ne s'avisera pas de suivre, à travers les vingt volumes des *Rougon-Macquart*, les effets d'une névrose originelle. Étudier la physiologie chez M. Zola équivaudrait à étudier l'histoire de Louis XV dans *Madame Putiphar*, du trop fameux Petrus Borel.

La doctrine est mal fondée, parce que s'il est des gens pour préférer la sottise à l'esprit, l'animalité à l'humanité, la platitude à l'élévation, et le Musée Dupuytren au Musée du Louvre, ce n'est pas affaire de goût, c'est affaire de mauvais goût. Du sentiment d'Aristote, qui fut pourtant un naturaliste plus sérieux que ne l'est M. Zola, et qui a dit : « Le » premier point à oberver, c'est que les mœurs soient » bonnes [1], » les romanciers de la nouvelle École se soucient peu. — Ils n'entendent point le grec. — Mais peut-être ne seront-ils point indifférents à l'opinion de M. Taine, puisqu'ils ont daigné lui emprunter plus d'une idée. Or M. Taine a par avance condamné le naturalisme : « Toutes choses égales » d'ailleurs, a-t-il dit [2], l'œuvre qui exprime un ca- » ractère bienfaisant est supérieure à l'œuvre qui

1. Περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρα 'εστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρεστὰ ᾖ. Aristote, *de Poetic*. XV.
2. H. Taine, *de l'Idéal dans l'art*, p. 96.

» exprime un caractère malfaisant... Celle qui nous » représente un héros vaut mieux que celle qui » nous représente un pleutre. » Pleutre ! le terme s'applique à merveille aux personnages des naturalistes. Quelle galerie de pleutres dans *Nana ! Pot-Bouille*, quel cours complet de pleutrerie !

La doctrine n'est pas nouvelle, parce qu'on n'a pas attendu l'avènement du naturalisme pour penser à peindre la vie dans sa vérité, et parce que, si « le document humain » est un mot récent, la chose qu'il exprime, c'est-à-dire l'homme, ne date pas d'hier. M. Émile Deschanel a fait dernièrement un livre sur *le Romantisme des classiques*. On pourrait trouver aussi le naturalisme chez les romantiques, chez les classiques, chez les idéalistes, chez les réalistes, et encore chez ceux qui n'ont pas d'épithètes en *iste*. Pense-t-on que l'auteur de *Daphnis et Chloé*, ce roman qu'Alexandre de Humboldt considérait comme « une profonde étude de la nature », n'avait point le sens du décor exact? Croit-on que Bernardin de Saint-Pierre, dont les deux héros se concevraient difficilement ailleurs que sous le ciel de Port-Louis, n'exprimait point « l'influence des milieux » ? N'y a-t-il pas de naturel dans *les Syracusaines*, d'observation dans *Gil Blas* et dans *Tom Jones*, de psychologie et même de physiologie dans *Don Quichotte*, de réalité dans *Manon Lescaut* et dans *la Dame aux Ca-*

mélias, de passion vraie dans *la Nouvelle Héloïse* et dans *André?* Et même, n'y a-t-il pas la prétention à l'étude scientifique de l'homme dans les préfaces de Restif de la Bretonne, qui donnait *Monsieur Nicolas* pour un supplément à l'*Histoire naturelle* de Buffon ! Champfleury et Henry Monnier ont-ils donc regardé en aveugles, l'un la bourgeoisie provinciale, l'autre « les bas-fonds de la société » ? (Certes, les dialogues de Henry Monnier sont d'une sténographie tout autrement exacte que les conversations de *Pot-Bouille*.) Gœthe, en écrivant *Werther*, n'a-t-il pas fait un roman d'après nature, précisément à l'aide du « document humain » ? *Le Dernier Jour d'un Condamné* n'est-il point conçu par suite d'une idée *a priori*, d'une « idée expérimentale », pour parler le jargon de M. Zola.

La doctrine n'est pas suivie par ceux qui l'ont fondée, — ou plutôt renouvelée, — avons-nous dit enfin. Comparez les œuvres avec les théories. Il faut écrire simplement. Or les naturalistes ont le style le plus précieux du monde. Il ne faut pas de sujet. Or *Thérèse Raquin, la Curée, l'Assommoir, le Bonheur des Dames* ont un sujet bien déterminé. Il ne faut se servir que de la physiologie. Or *les Frères Zemganno* et, chose plus singulière, *la Fille Élisa* sont des études presque exclusivement psychologiques. Il faut rester dans la vérité stricte. Or les épisodes invraisem-

blables, les détails manifestement inexacts, les impossibilités d'ordre moral et d'ordre physique foisonnent dans les livres de M. Zola. C'est le jardin de l'abbé Mouret, où les plantes de tous les climats ont toutes leurs fleurs dans la même saison ; c'est Nana, autre fleur, qui meurt à dix-huit ans, alors que le nombre et la variété de ses aventures supposeraient qu'elle a couru la ville au moins pendant sept ou huit années ; c'est le Duveyrier de *Pot-Bouille*, ce conseiller à la Cour d'appel, qui n'invite à ses soirées que des employés de magasins de nouveautés ; c'est le panorama de Paris, où, dès 1854, on voit par miracle l'église Saint-Augustin et le nouvel Opéra. Arrêtons-nous. De pareils traits, il y a tant et tant qu'un critique a pu en emplir vingt-cinq pages de revue.

Sunt verba et voces prœtereaque nihil.

De toutes ces idées creuses, de toutes ces subtilités sur des mots, de toutes ces controverses à propos de rien, le siècle à venir ne pourra pas même s'étonner, car il les ignorera. On a oublié la querelle des Anciens et des Modernes, qui fit cependant perdre bien plus d'encre encore, et le souvenir de la lutte des classiques et des romantiques, où pourtant étaient en cause de tout autres principes et de tout autres hommes. va déjà s'effaçant. Les manifestes passent, les œuvres seules courent fortune de rester. Or, parmi les romans

contemporains, il est douteux que les romans des naturalistes soient les plus durables. Les défauts voulus, les odieuses grossièretés par quoi le succès leur est précisément venu, seront bientôt leur condamnation. Et si, par aventure, quelque livre de cette sorte résiste au temps, il devra son destin non point à l'application des vaines théories naturalistes, mais à certaines qualités qu'on trouve aussi, mêlées avec beaucoup d'autres, dans bien des romans dont les auteurs ne se piquent point de naturalisme.

Avril 1884.

FIN

TABLE

IMPRIMERIE CHAIX, RUE BERGÈRE 20, PARIS. — 15598-5.

NOUVEAUX OUVRAGES EN VENTE

Format in-8°.

	f. c.
DUC DE BROGLIE	
FRÉDÉRIC II ET LOUIS XV, 2 vol....	15 »
VICTOR HUGO	
TORQUEMADA, 1 vol................	6 »
J. BARDOUX	
LA COMTESSE PAULINE DE BEAUMONT	7 50
BENJAMIN CONSTANT	
LETTRES A MADAME RÉCAMIER, 1 vol.	7 50
COMTE D'HAUSSONVILLE	
MA JEUNESSE, 1 vol................	7 50
PAUL JANET	
VICTOR COUSIN ET SON ŒUVRE, 1 vol.	7 50
L. PEREY & G. MAUGRAS	
LA VIE INTIME DE VOLTAIRE, 1 vol...	7 50
CH. DE RÉMUSAT	
CORRESPONDANCE, 4 vol............	30 »
ERNEST RENAN	
NOUVELLES ÉTUDES D'HISTOIRE RELIGIEUSE, 1 vol....................	7 50
G. ROTHAN	
L'ALLEMAGNE ET L'ITALIE, 2 vol....	15 »
PAUL DE SAINT-VICTOR	
VICTOR HUGO, 1 vol........	7 50
JULES SIMON	
THIERS, GUIZOT, RÉMUSAT, 1 vol....	7 50

Format gr. in-18 à 3 fr. 50 c. le volume.

	vol.
BLAZE DE BURY	
ALEXANDRE DUMAS....................	1
P. BOURDE	
DE PARIS AU TONKIN................	1
ÉDOUARD CADOL	
HORTENSE MAILLOT..................	1
Psse CANTACUZÈNE-ALTIÉRI	
FLEUR DE NEIGE.....................	1
GABRIEL CHARMES	
STATIONS D'HIVER..................	1
ÉDOUARD DELPIT	
SOUFFRANCES D'UNE MÈRE	1
E. DESCHANEL	
PASCAL, LAROCHEFOUCAULD, BOSSUET...	1
H. DE LA FERRIERE	
TROIS AMOUREUSES AU XVIe SIÈCLE.....	1
O. FEUILLET	
LA VEUVE...........................	1
ANATOLE FRANCE	
LE LIVRE DE MON AMI................	1
JEAN GIGOUX	
CAUSERIES SUR LES ARTISTES DE MON TEMPS..........................	1
GYP	
ELLES ET LUI.......................	1
LUDOVIC HALÉVY	
CRIQUETTE..........................	1
GUSTAVE HALLER	
LE SPHINX AUX PERLES...............	1
H. HEINE	
POÉSIES INÉDITES....................	1
F. DE JULLIOT	
TERRE DE FRANCE.	1
F. DE JUPILLES	
JACQUES BONHOMME CHEZ JOHN BULL..	1
PIERRE LOTI	
MON FRÈRE YVES	1
MARC MONNIER	
APRÈS LE DIVORCE,...................	1
MAX O'RELL	
LES CHERS VOISINS....................	1
RICHARD O'MONROY	
A GRANDES GUIDES....................	1
QUATRELLES	
LETTRES A UNE HONNÊTE FEMME.......	1
E. QUINET	
LETTRES D'EXIL, I ET II.............	1
H. RABUSSON	
ROMAN D'UN FATALISTE...............	1
GEORGE SAND	
CORRESPONDANCE, I A VI..............	6
C^el TCHENG-KI-TONG	
LES CHINOIS PEINTS PAR EUX-MÊMES...	1
L. DE TINSEAU	
L'ATTELAGE DE LA MARQUISE	1
LA MEILLEURE PART...................	1
***	
L'IMPÉRATRICE WANDA................	1
MARIO UCHARD	
MADEMOISELLE BLAISOT...............	1

Collection de luxe petit in-8°, sur papier vergé à la cuve.

	vol.
OCTAVE FEUILLET	
JULIA DE TRÉCŒUR..................	1
LUDOVIC HALÉVY	
LA FAMILLE CARDINAL................	1
PIERRE LOTI	
LES TROIS DAMES DE LA KASBAH.......	1
PROSPER MÉRIMÉE	
CARMEN............................	1
MELCHIOR DE VOGUÉ	
HISTOIRES D'HIVER..................	1
L. ULBACH	
INUTILES DU MARIAGE................	

Paris. — Imprimerie Ph. Bosc, 3 rue Auber



